

روبيك جوج كولنجود

مبادئ الفن



ترجمة: د. أحمد حمد

على

مراجعة:



المدينة
العامة للكتاب

الألف كتاب الثاني

نائلة علي الثقافة العالية

الإهداء العام
الدكتور/ سعيد مرزوق
رئيس جامعة الإنابة

باسم الله
أحمد صليحة

مكتبة التدرج
مركز عبد الله

الإهداء الخاص
ليلى محمد

مِیَاوی الفک

تألیف
روبین جوری کولنجورد

ترجمہ
د. احمد جودی محمود

مراجعة
عسائی ادهم



هذه هي الترجمة العربية الكاملة للكتاب :

THE PRINCIPLES OF ART

by

ROBIN GEORGE COLLINGWOOD

فهرس

الموضوع	الصفحة
تمهيد	٧
الفصل الأول	
مقدمة	١١

الكتاب الأول الفن وما ليس بهن

الفصل الثاني	
الفن والصناعة	٢٥
الفصل الثالث	
الفن وتمثيل الأشياء	٥١
الفصل الرابع	
الفن والسحر	٦٦
الفصل الخامس	
الفن والتقليد	٨٦
الفصل السادس	
الفن بمعناه الحق	
أولا : الفن بوصفه تعبيراً	١١٢
الفصل السابع	
الفن بمعناه الحق	
ثانياً : باعتباره خيالاً	١٢١

الكتاب الثاني نظرية الخيال

الموضوع	الصفحة
الفصل الثامن	
التفكير والشعور	١٦٣
الفصل التاسع	
الاحساس والخيال	١٧٨
الفصل العاشر	
الخيال والوعي	٢٠٠
الفصل الحادي عشر	
اللغة	٢٢٩

الكتاب الثالث نظرية الفن

الفصل الثاني عشر	
الفن لغة	٢٧٥
الفصل الثالث عشر	
الفن والحقيقة	٢٨٨
الفصل الرابع عشر	
الفنان والمجتمع	٣٠١
الفصل الخامس عشر	
خلاصة	٣٢٥
توبين جورج كولنجوود (١٨٨٩ - ١٩٤٣)	٣٣٧

تقديم

كتب منذ ثلاثة عشر عاما ، تلبية لطلب دار نشر كلابيرتون ، كتيبا صغيرا يدعى *Outlines of a Philosophy of Art* (خلاصات لفلسفة الفن) وعندما نلقد ما طبع من هذا الكتاب في بداية هذه السنة ، طلب مني أحد اميرين : اما ان اراجعه لاصدار طبعة جديدة ، او اكتب كتابا آخر يتبلا منه وآلوت الرئي الاخير ، لا لجرد اننى قد عدلت خلال هذه الفترة عن بعض آراءه ، بل لتغير النظرة الى احوال كل من الفن والاستطيقا في انجلترا ، فخلقد ظهرت - على أية حال - بشائر ما قد يدل على حدوث اعادة لاحياء الفنون ذاتها ، وبدأت في الاخذف اليدع التى بليت شديدة الرسوخ قبل الحرب ، ورغم وضوح الملامها ، ورغم انها لم تيد حتى في سنة ١٩٢٤ الا فى مسورة مهلهة (ولم تكن قد بدأت حينئذ فى الاختلاف تماما) لكنى تعل معطها الأساليب النامية الجديدة .

وظهرت عندنا وقتا لهذه النظرة دراما جديدة جلت جعل الترفيه القالم على عرهن قطاعات من الحياة ، والذي كانت مهمة المؤلف الرئيسية فيه هي تمثيل الاصال اليومية التى يقوم بها الناس الماديون ، مثلما يقوم جمهور المتفرجين تصرفاتهم فكان لهم دور للممثل هو التقاط سيطرة من علية ، ينقر بها على هذه العملية ثم يضعها بين شفتيه ، اما الآن فمعدنا حشر جديد واسلوب جديد فى التصوير ، وبعض تعاريف شائعة فى كتابة النثر - وهذه الاشياء قد بدأت تدعم نفسها شيئا فشيئا - غير انها كثيرا ما تعرض لبعض اعتراضات من النظريات المحترمة المزقة (الأوصال) التى كثيرا ما تثير عقول الناس وتزعزعهم ، وكان من واجبه ان يرحبوا بهذه التعريفات الجديدة .

وفي الوقت نفسه ، تصادف نهضة جديدة بلوبة الحيوية فى نظريات الاستطيقا والنقد - ولان بحث مطربة بعض ألقى - ولا تقصد أكثر

هذه الكتابات على الفلسفة الأكاديميين أو هواء الفن ، بل تمتد على الشعراء وكتاب الدراما والمسودين والناخبين أنفسهم - وهذا هو السبب في ظهور هذا الكتاب - ففي الوقت الذي تابع فيه التفكير في نظريات الفن في إنجلترا الفلسفة الأكاديميون ، كنت أعتقد بأن الإقاضة في الكتابة فيها - كما فعلت هنا - مضيعة للوقت ، ولتقود الناشر - ولكن ما ظهر حديثا من تقدم في الكتابة في هذا الموضوع ، قد أظهر أن الفنانين أنفسهم يدعوا يستون به الآن ، وهو أمر لم يحدث في إنجلترا منذ أكثر من قرن) - ولقد تمت بنشر هذا الكتاب للإسهام في هذا التقدم بطريقتي الخاصة - وبذا أكون أسهمت بطريقة غير مباشرة في الحركة الجديدة للفنون ذاتها .

والأنا أفكر في النظرية الاستطيقية ، باعتبارها محاولة لبحث حقائق إبداعية خاصة بطبيعة موضوع إبدى يسمى الفن ، وتفسيرها - بل إزائها بمحاولة للاعتداء بوساطة الفكر إلى حل لمشكلات معينة انبثقت من المواقف التي يلقي الفنانون أنفسهم فيها بين القينة والأخرى - ولقد كتب كل شيء في هذا الكتاب بعد اعتقاد باستناده من الناحية العملية - بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - على حالة الفن في إنجلترا سنة ١٩٢٧ ، ويدافع من الأمل في أن يشعر الفنانون أولا ، وثانيا الأمتصاص المعينون بالفن الماطفون عليه ، بأن الكتاب على جانب من النفع لهم - ويؤكد الكتاب يخلو من أي نقد لمذاهب الفلسفة الآخرين في الاستطيقا - ولا يرجع هذا إلى أنني لم أدرس هذه المذاهب ، كما أنني لم أستبعدا لعدم جدارتها بالبحث - وكل ما هناك أنني أود أن أفصح عن رأي خالص بي - وأعتقد أن الفصل خمسة أسديها للقاري هي أن أعبر له عن هذا الرأي بقدر ما أستطيع من الوضوح -

وفيما يتعلق بالاقسام الثلاثة التي ينقسم إليها الكتاب ، فإن القسم الأول يعنى أساسا بالكلام عن فنون يعرفها فعلا كل انسان يعرف الأعيال الفنية معرفة لا بأس بها ، وغاية هذا القسم هي تزويد أذهاننا في الفوارق بين الفن الحق الذي نضى به الاستطيقا ، والأشياء الأخرى المختلفة عنه ، وإن كانت كثيرا ما تسمى بنفس الاسم - وكثيرا ما عبرت نظريات استطيقية بالغة تبيرا دقيقا عن هذه الأشياء الأخرى ، وترتب على الخلط بينها وبين الفن الحق تطبيقات فنية رديئة - وسوف نتخطى هذه الأخطاء في المجالين النظري والعمل بعد احراك الفوارق المصنوع إليها إدراكا صحيحا -

بهذه الطريقة نستطيع الاعتماد على بيان الأولى عن الفن - على أننا متواجدين بعد ذلك مسجوبة أخرى - فوجدنا لما نقوله المدارس الفلسفية الشائعة الآن في بريطانيا ، لا يمكن أن يكون هذا البيان الأولى صحيحا ، لأنه يتعارض مع بعض مبادئ معينة تنادي بها هذه المدارس ، ومن ثم واتباعا لأرائهم ، فهو ليس باطلا محض ، بل محض مراد كذلك . لهذا السبب قد خصص الكتاب الثاني لمعرض فلسفي للمصطلحات المستخدمة في هذا البيان الأولى عن الفن - وهو يتضمن محاولة لإظهار أن المعاني التي تعبّر عنها هذه المصطلحات لها ما يبررها ، رغم التحامل السائد منها ، إذ هي متخصصة بحق منطقيا حتى في الفلسفات التي ترفضها .

وهكذا يكون البيان الأولى عن الفن قد تحول إلى فلسفة للفن - على أنه تظل هناك مسألة ثالثة - فهل فلسفة الفن هذه هي مجرد رياضة ذهنية ، أم أن لها نتائج عملية تؤثر على الطريقة التي تبني أن يمارس الفن بواسطة (من ناحية الفنانين والمتقنين على حد سواء) . ونتيجة لهذا ونظرا لأن فلسفة الفن تسمى بوضع نظرية خاصة بإمكانة الفن في الحياة بعمولها . فإنها تكون قد وضعت نظرية لممارسة الحياة - وكما سبق أن بينت ، فأنني أتمل الحل الثاني - لهذا السبب حاولت في الكتاب الثالث تحديد بعض النتائج العملية بعد الإشارة إلى نوع الالتزامات التي يفرضها اتباع هذه النظرية الاستباقية على الفنانين والمتقنين ، وبالإضافة إلى ذلك ، فأنني تكلمت عن السبل التي يمكن سلوكها لتحقيق ذلك .

دوين جودج كولنجود

٢٢ سبتمبر سنة ١٩٢٧

الفصل الأول

مقدمة

١ - شرطان لآية نظرية في الاستطاعة

هذه هذا الكتاب هي الاجابة عن السؤال الآتي : ما الفن ؟

والى سؤال من هذا النوع ينبغي أن يجاب عنه في مرحلتين .
أولاً - يجب أن نتأكد أن الكلمة الأساسية (وهي في هذه الحالة كلمة فن) هي كلمة نعرف كيف نستخدمها في موضوعها الصحيح ، وأن نرفض استخدامها في غير موضوعها . ولأن يفيدنا كثيراً البدء في بحث التعريف الصحيح لمصطلح علم نخرج عن إدراك الأمثلة التي ينطبق عليها في حالة صادقتها . من هذا يتضح أن مهتنا الأولى هي بلوغ موقف تستطيع فيه أن تقر بكل ثقة : أن هذه الأشياء تدعى فنا ، أما هذه الأشياء فلا تسمى فنا .

وربما بدأ من غير الضروري الاسرار على ذلك ، لولا حقيقتان - فإن كلمة فن من الكلمات القسامة الاستعمال التي لا تراعى أية دقة عند استخدامها - ولو لم تكن من الكلمات القسامة الاستخدام ، لأننا أن نقرر حتى نستخدمها وهي ترفض استعمالها - غير أن المشكلة التي تعيننا ليست من المشكلات التي يمكن حلها باتخاذ هذا السبيل . إنما من بين المشكلات التي يحتاج فيها إلى إيضاح أفكار متوافرة لنا بالفعل هي : بيان موضوعها من الأفكار الأخرى . ومن ثم ليس هناك ما يدعو إلى استخدام الكلمات استعمالاً خاصاً بنا ، بل علينا استخدامها بطريقة تلائم الاستعمال العام . وربما بدأ هذا سهلاً أيضاً ، لولا مخوض ما يقصد بالاستخدام العام ، فكلمة فن تعني جلسة سنان منقطعة ، وعلينا أن نقول : فن معنى فن

هذه المعاني هو الذى بهتنا . عل أن هذا لا يصح أن نطرح بكل بساطة المعاني الأخرى جانباً . باعتبارها خارج الموضوع . إذ أنها عظمة الأصبه لبستنا . فمن ناحية - أن لعل النظريات الباطلة انما يرجع الى العجز عن التحقق منها . ولهذا السبب علينا عند تفسيرنا لآى معنى أن ننتبه الى حد ما الى المعاني الأخرى . ومن ناحية ثانية - فإن الخلط بين معاني الكلمة المختلفة قد يؤدى الى مبالغة فنية رديئة ، كما يؤدى الى الوقوع فى اخطاء فى الناحية النظرية . ومن ثم فإن علينا أن نراجع المعاني غير الصحيحة لكلمة من بطريقة دقيقة ومنهجية حتى نستطيع أن نحدد معنى النهائية لا . أن هذا الذى تطبق عليه كلمة فن ، وهذا لا تنطبق عليه هذه الكلمة لمصعب ، بل لكى تتمكن كذلك من القول « بأن هذا ليس بفن لأنه فن زائف من النوع ا » وهذا ليس بفن لأنه فن زائف من النوع ب . اما هذا فلأنه فن زائف من النوع ج . »

ثانياً : علينا بعد ذلك أن نتجه الى تعريف كلمة « فن » . وهذا يجب . فى الختام الثانى وليس فى البداية ، لأن احدا لا يستطيع حتى محاولة تعريف أى مصطلح . الا بعد أن يكون قد انتهى من تحديد استخدامه فى ذهنه ، أى أنه أن يستطيع تحديد معنى مصطلح يستخدم استخداماً عاماً الا اذا اقتنع نفسه بأن استخدامه الشخصى له يتوافق مع الاستخدام العام . والتعريف يعنى بالضرورة تعريف الشيء بعد الرجوع الى أشتباه أخرى . ولذا فلكى تعرف أى شيء معطى يتبقى أن نتمثل فى أذهاننا فكرة واضحة عن الشيء المراد تعريفه . بالإضافة الى فكرة مساوية فى وضوحها للأشياء الأخرى التى سيرجع إليها عند تعريف الشيء المقارن اليه . وكثيراً ما يخطئ الناس فى هذا الأمر - فهم يعتقدون أنه يكفيهم عند التيام بتعريف أى شيء أو وضع نظرية له (والأمر واضح) أن تكون عندهم فكرة واضحة عن هذا الشيء وحده . عل أن هذا أمر يتناقى المنطق ، فهم عندما يحصلون على فكرة واضحة عن أى شيء يكون بإمكانهم تمييزه عند مشاهدتهم له . مثلاً يستطيعون تمييز زيت معبد عند بلوغه فى حالة وجود فكرة واضحة عندهم عنه . اما تعريف الذى فيما قبل اصباح مكان البيت وبيان موضعه غير الخريطة . ولذا فمن واجبك أن تعرف مثله بالأشياء الأخرى كذلك . وليس كانت افكارك الخاصة بهذه الأشياء الأخرى مبهمه ، فسبكون تعريفك بغير لزومة .

٢ - الفنانون الاستطاليقيون والفلاسفة الاستطاليقيون

نظراً الى ضرورة انقسام أية اجابة عن السؤال : ما هو الفن ؟ الى مرحلتين ، فهذا تعرض هذه الاجابة للنسأ من جوتن . فقد تنبج الاجابة في تحديد مشكلة الاستخدام ، الا انها قد تفتق في مشكلة التعريف ، او قد تحسن معالجة مشكلة التعريف ، غير انها تفشل في نظرتها الى مشكلة الاستخدام . ويمكن تحديد هذين النوعين من التفكير على التناوب اذا قلنا انهما يسيان معرفتك لما تتحدث عنه ، وان كل ما يحوله وراء ، أو انك تتكلم كلاماً معقولاً ، ولكنك لا تعرف ما تحدث عنه . والسوء الأول يجرى لنا بنظرة في الصميم موزون بصحتها ، غير أنها موهوبة بحسرية . أما السوء الثاني فيجرى بنظرة طريقة منسقة ، وان كانت بعيدة عن الموضوع .

والناس الذين يتون بفلسفة الفن ينقسمون على وجه التعريف الى حنتين : فنانون يميلون الى الفلسفة ، وفلاسفة يتوقون الفن . والفنان الاستطاليقي يعرف ما يحدث عنه . فهو قادر على التفرقة بين الأشياء التي تصد لنا زائفاً ، وبمكائنه تحديد هذه الأشياء غير الفنية ، ويبان ما يحول دون انسابها الى الفن . كما يستطيع أن يذكر ما الذي تدفع الناس ودفعهم الى الاعتقاد بأنها فن . هذا هو نقد الفن . وهو ليس مساوياً لفلسفة الفن . فهو يمثل المرحلة الأولى من المرحلتين اللتين تتألف منهما فلسفة الفن . وهذا السبل مشروع في ذاته وله قيمة ، غير أنه لا يلزم أن يتمكن الناس الذين يحسنونه من بلوغ المرحلة الثانية ، بحيث يتمكن تقديم تعريف للفن . وكل ما يستطيعون تحقيقه هو إمكان التعرف على الفن . ويرجع هذا الى قناعتهم بفكرة مبهمة عن صلة الفن بالأشياء الأخرى التي ليست بفن . ولا أعني بهذه الأشياء الأنواع الزائفة من الفن ، بل أعني أشياء مثل العلم والفلسفة ، وهلم جرا . فهم يفتنون باحتيال هذه الصلة مجرد اختلاف . على أنه لكي يمكن تعريف الفن ، يلزم تحديد هذه الاختلافات بكل دقة .

وتعزب الفلاسفة الاستطاليقيون على اتفاق نفس الشيء الذي لا يحسن القيام به الفنانون الاستطاليقيون . فلديهم حسالة حسنة تحول دون ذكر في وراء . الا أنه ليس هناك أي ضمان يؤكد أنهم سيرفون ما يحدثون عنه . ولهذا السبب تنزع اتجاهاتهم النظرية . مهما بدا فيها من جرأة في ذاتها . الى التعرض للبطان بسبب شغلها في الارتكان الى الواقع . ويميل الفلاسفة الاستطاليقيون الى التخلص من أحكام المشكلة

يقولهم : اننى لا ادعى انى ناقد . فانا لست كفىنا للفصل في حسنات
مستر جويس ومستر اليوت ومس سينويل او مس سستايين . ولهذا
مقتصر على شكسيو وميكل أنجلو وبيتهوفن . ويمكن قول الكثير عن
الفن اذا جعلته يعتمد على الكلاسيكيات المعترف بها وحدها . هذا الكلام
لا يغار عليه في حالة الناقد ، الا انه لن يغى بالفرس في حالة الفيلسوف
لان الناحية التطبيقية جزئية . لما البحث النظرى فكل - ويرى الى
الاعتناء الى حقيقة خاصة مائة . فالاستطيقى الذى يقصد معرفة ما الذى
جعل شكسيو شاعرا ، يقصد كذلك ضمنا معرفة حل تمد من ستايين
شاعرا . وان لم تكن كذلك ، فلماذا ؟ فالفيلسوف الاستطيقى الذى يقتصر
على الفنانين الكلاسيكيين ، سينتهى بالتأكيد عند تعدله ما فيه الفن لا الى
تقرير ما الذى جعل هؤلاء فنانين ، بل الى ما الذى جعلهم كلاسيكيين .
أى جعلهم مقبولين في نظر العقل الاكاديمي .

ولمسم وجود مقياس مادي لدى الفلاسفة الاستطيقين لقياس صحة
نظرياتهم بالإضافة الى الوقائع . فانهم لا يستطيعون أن يستخلصوا سوى
المقياس الصوري . وهذا المقياس يستطيع اكتشاف أى أخطاء منطقية في
أية نظرية ولهذا يرفضها ، باعتبارها شيئا باطلا . الا انه لن يستطيع
التهيل بصحة نظرية او تبرير ذلك . فهو يفتقر تماما الى الناحية البناءة
(*Tanquam virgo deo consecrata, nulli Parit*) . على أن الاستطيقا
الأكاديمية بخصائصها الهرمية والامزالية لا تغل من قائلة برغم مظهرها
السلبى . لذيالكينكيا عدسة يحلم فيها الفنان الاستطيقى او الناقد
الدروس التى تبين له كيف ينتقل من النقد القفى الى البحث الاستطيقى
النظرى .

٣ - المؤلف العقل

توافق قصة المشتغلين بالبحث في الفن الى فنانين استطيقين
وفلاسفة استطيقين توافقا لا بأس به مع الحقائق كما كانت معروفة منذ
نصف قرن . ولكننا لا تتوافق مع حقائق هذه الأيام . قلى الجيل السابق
ولى العشرين سنة الأخيرة بما فيها من ازدياد في الجهود . قد تم حل
القوة القائمة بين الفئتين المتصار اليهما . بعد ظهور فئة ثالثة من المفكرين
النظرين الاستطيقين . هذه الفئة تتألف من الشعراء والمصورين
والنحاتين الذين شغلوا أنفسهم بحلم الفلسفة او علم النفس او كليهما .
وإما بالكتابة ، لا بروح منسوبة الخالات وراعته . ولا بتناول طيرى
فواضى الاسرار الفلسفة ، بل بتواضع وجدية من ينهم في مناقشة مسألة

يمحتها آخرون غيره . ويأمل أن يتمنح بحثه عن ظهور حقائق غير معروفة حتى له هو ذاته .

هذا هو جانب من التغير المصيق الذي طرأ عل الطريقة التي ينظر بها الفنانون لأنفسهم ولصنعتهم بالآخرين . ففي أواخر القرن التاسع عشر كان الفنان يسير بينما مزهوا وكأنه كائن أسمي يمكن تمييزه عن الفنانين الآخرين ، حتى من رعااته . فقد كان يشعر بتشامخ وتعال جعله يعتقد أنه لا يحق للآخرين أن يسألوه في أمر ما . كما كان شديد الاطمان الى رفعة بحيث يأنف من توجيه سؤال لنفسه . وكان يستاء من فكرة امكان قيام الفلاسفة او غيرهم من سواء الناس بتحليل أمرار مهنته او وضع نظريات فيها . واليوم بدلا من تأليف جمعيات من أفراد يتبادلون الود والاعجاب ، ويتعرض صفاء جوهرها للتبليد بين القينة والاخرى بسبب عواصف الثورة المدمرة ، ويلجأ من الحين الى الحين تباعدها عن الشؤون الدينية الاحتكاك الضائن بالقانون ، يعيش الفنانون مثل سائر الناس ، ويمارسون عملا يصغرون باعتزاز متواضع في متابعتهم ، ووجه النقد علنا بعضهم لبعض في وسائل ممارستهم له . ولقد ظهرت نظرة جديدة الى الاستاطيقا في هذا العالم الجديد ، خصبة من ناحية الكم . وبوجه عام عالية القينة من حيث الكيف . وكتابة تاريخ لهذه الحركة أمر سابق لأوانه ، غير أن الوقت مازال متعلبا للاسهام فيها . واستمرار صفه الحركة وحده هو الذي جعل من الممكن اصدار مثل هذا الكتاب ، الذي أمل أن يقرأ بنفس الروح التي كتب بها .

٤ - تعريف كلمة فن

لازالة الضوضاء الذي يحيط بكلمة « فن » ينبغي بحث تاريخها . والمعنى الاستاطيقي للكلمة ، وهو المعنى الذي نعينا هنا ، حديث العهد . لأن كلمة *Art* في اللاتينية القديمة ومثلها كلمة *Texnē* في اليونانية تعني شيئا مختلفا تماما . فهي تعني الصنعة او أي نوع من التخصص في المهارة مثل التجارة أو الحداة أو الجراحة . فلم يكن عند اليونانيين والرومانيين تصور لا تعنيه بكلمة فن ، الذي يد شيئا جه مختلف عن الصنعة . لما نعرفه فنا كانوا يظهرونه مجرد مجموعة من الصناعات مثل صنعة النسيج . (أي *ars* أو *Texnē*) التي نظروا إليها من حيث كلفتها . وبين الرية أحيانا بغير شك . باعتبارها شيئا مائلا للتجارة وظهرها من الصناعات . ولا تختلف عن أي منها الا كليا بتجلبد أية صنعة من أخرى .

ومن الصعب علينا ادراك هذه الحقيقة ، وأصعب من ذلك ادراك ما تتضمنه . فإذا لم يكن عند الناس كلمة لتحديد معنى أى موع من الأشياء ، قلنا هذا يرجع الى أنهم لا يعرفونه شيئا متمايزا . وربما أننا نحببهم الى اليونانيين القصة . لهذا كان من الطبيعي أن نفترض أنهم كانوا يجبون به نفس الروح التي نحبب بها . ولكننا نحبب به باعتباره نوعا من « الفن » ، بعد أن أصبحت كلمة « فن » محملة بكل ما اشتمل الوعى الأوروبى الاستطليقي الحديث من مضامين محكمة دقيقة . ونستطيع أن نستيقن تماما بأن اليونانيين لم يجبوا به يمثل هذه الطريقة ، وأنهم قد طردوه من وجهة نظر مختلفة . لما كيف نظروا اليه . فلعلنا نستطيع أن نكتشف ذلك اذا قرأنا ما كتبه عنه أناس مثل أفلاطون ، وإن كان هذا لن يتحقق بسهولة ويسر . لأن أول ما يفعله أى قارىء حديث عند قرأته ما أراد أفلاطون قوله عن الشعر هو أن يفترض أن أفلاطون كان يصف تجربة استلطيقية مثالة لتجربتنا . وثانى شيء يفعله هو أن يفسب لأن أفلاطون قد وصفها وصفا رديئا . ولا ير أكثر القراء بمرحلة ثالثة .

وكلمة « art » فى لايى العصر الوسيط مثل كلمة « art » فى الانجليزية الحديثة المبكرة . التي نقلت عن اللاتينية الكلمة ومعناها . كانت تعنى أية صورة حاسة من المعرفة النظرية كالنحو والسطق والسحر أو التنجيم . ولقد بقى هذا المعنى على عهد شكسبير أيضا . ف « بروسبيرو » يقول بعد أن خلق رداءه السحري « ابق هنا يا فى » . غير أنه فى عصر النهضة ، فى إيطاليا فى المائة ، ثم بعد ذلك فى سائر الأنحاء ، عاد استعمال المعنى القديم . ولهذا اعتبر فنانون عصر النهضة . مثل فناني العالَم القديم . أنفسهم صناعا . ولم يبدأ فصل مشكلات الاستطيقا وتصوراتها عن المشكلات التقنية أو الخاصة بفلسفة المصنعة الا فى القرن السابع عشر . وفى أواخر القرن الثامن عشر ازداد هذا الاتصال للغاية ، الى حد ظهور فارق بين الفنون الرقيقة « Fine arts » . والفنون الباطنة . ولم يقصد « ون الرقيقة الفنون الرقيقة أو التي تحتاج الى مهارة عالية ، بل قصد بها الفنون الجميلة (les beaux arts) . وفى القرن التاسع عشر اختصرت هاتان الكلمتان « وابتنيتى من الصفة « جميلة » ، واستعملت بكلمة الجمع (فنون) ، كلمة للفرد (فن) . وأصبحت الكلمة ذات معنى عام .

وهكذا أصبح الفصل كلفا بين الفن والصنعة من الناحية النظرية ، ولكن هذا كان من الناحية النظرية وحقا . إذ إن هذا الاستعمال الجديد لكلمة (فن) شبيه بالملم الذى عرفه أول المختصين فى القتال فى أعلى اللبة . للدلالة على النصر . والذى لا يشبه أن أمل الكلمة قد احتل بالفضل .

ولكى يصبح الاحتلال تعديا يستحق القضاء على كل غموس يحيط بالكلمة ، كما ينبغي القضاء صوره على معناها الصحيح . والمعنى الصحيح لاية كلمة ، (ولا اعنى بذلك المصطلحات التقنية التي يجدها آباء السام فورا عقب المولد بحيث تنفخ تعريفات مهدبة ورشيقة . بل اعنى الكلمات كما هي في اللغة الحية) ، ليس على الاطلاق بالتقريب الذي تبنيتم الكلمة فوقه كما يقف النورس فوق الصخرة - ان المعنى شيء تخلق فوقه الكلمة كما يخلق النورس على مؤخرة السفينة . ومحاولة تثبيت المعنى الصحيح في اذهاننا شبيهة بملاطفة النورس حتى يستقر في الحبال ، مع ضرورة ابقاء النورس حيا عند وقوعه فيها . فلا ينبغي اصابته وتقييده . وطريقة اكتشاف المعنى الصحيح ليست بأن نسأل أنفسنا ما الذي نعنيه ؟ - بل بأن نسأل أنفسنا : ما الذي نحاول أن نعنيه ؟ . ويتضمن هذا السؤال سؤالاً آخر هو : ما الذي يحاول بيننا وبين أن نعني ما نحاول أن نعنيه ؟ .

هذه المواقف ، أو هذه المعاني غير الصحيحة التي تبني أذهاننا عن المعنى الصحيح تنقسم الى ثلاثة أنواع . وسوف أدمجها بالمعاني المهجورة ، والمعاني القياسية ، ومعاني الملاحظة .

والمعاني المهجورة التي نلتصق بالضرورة بكل كلمة لها تاريخ . هي المعاني التي كانت للكلمات يوما ما . وظلت ملتصقة بها بحكم العادة . فهذه المعاني تترك آثارا وراء الكلمة مماثلة للشهب . وتنقسم تبعا لبيدها أو قربها الى معان مهجورة بسيطة ، ومعان مهجورة قروية . والمعاني المهجورة البسيطة لا تشكل خطرا على الاستخدام الحالي للكلمة . لأنها قد ماتت ودمست ، ولا يرغب أحد خلاف الأثرين ، في الكشف عنها . أما المهجورة القروية فتشكل خطرا هائلا . فهي تطلق بأذهاننا مثل القروي . ومن ثم فإنها تتصادم مع المعنى الحالي . بحيث لا تستطيع التفريق بين المعنيين الا بعد تحليل دقيق للغاية .

والباست على ظهور المعاني القياسية هو أننا عندما نرغب في مناقشة تجارب الآخرين ، فإننا لا نستطيع الاعتماد في ذلك الا على لغتنا . ولغتنا قد اخترعت للتعبير عن تجاربنا . وعندما نود استغلالها لمناقشة تجارب الآخرين ، فإننا نشبهها بتجاربنا . فنحن لا نستطيع أن نتكلم باللغة الانجليزية عن الطريقة التي تخيمها قبيلة زنجية في تفكيرها وشعورها دون

أن نعملها تسلسل وكانتا تفكر وتشعر مثل الانجليز . ولئن استطع أن نشرح لأصدقائنا الزوج باستخدام لغتهم كيف يفكر الانجليز - وكيف يصرون ، دون أن نعلمهم يعتقدون بأننا تفكر وتشعر مثلهم (١) ، ويسكن القول بأن تشبيه أي نوع من التجارب يوع آخر قد يستمر بسهولة لفترة ما ، إلا أنه بعد حين قد يتكشف أمره ، وهو تشبيه في هذا الأمر يحاول تشبيه نوع من المحميات يوع آخر . وإذا حدث قد يطل الشخص الذي استطلعت لثمة . بأن الشخص الآخر قد مره حبل أو شيء من هذا القبيل . فمثلا عندما نعوس التاريخ القديم ، فإننا نسمع كلمة دولة State بغير دقة وكأنها ترجمة الكلمة اليونانية *polis* ، (لا أن كلمة دولة التي جاءت من عصر النهضة في إيطاليا قد احترعت للتعبير عن معنى ديموي جديد عن العالم الجديد . فلم يكن عند اليونانيين مثل هذه التجربة . فهي وعيهم السياسي . كان هناك امتزاج بين الجانب الديني والجانب السياسي ، بحيث يبدو لما يصوره بكلمة *polis* وكأنه خليط من معنى الكنيسة والدولة . وليست لدينا كلمة تعبر عن مثل هذا الشيء لعدم وجوده لدينا . ولذا فإننا عند استخدام كلمات مثل State أو Political ، وغرها ، فإننا لا نستخدم الكلمات بمعناها الصحيح ، بل بمعنى قياسي .

ومصدر حاجة الملائمة في المعاني هو أننا نقتصر على تحديد أسماء للأشياء التي نعتبرها ذات أهمية - وهما كانت صسمة ما يقال عن المصطلحات التقنية في العلم ، فإن الألفاظ في أية لغة حية لا تستعمل السنة الاقرونة بمصر حوائب عينية وعاطفة . وقد يكون لهذه الجوانب أحيانا الصدارة قبل مهمتها الوصفية . والناس قد يرحبون أو يفرون من القاب مثل الجنتلمان أو المسيحي أو الشيوعي أما لاقتزارها الى دقة الوصف لا اعتقادهم أنهم يصنفون بالخصائص التي تفل عليها هذه الألقاب أو لا يصنفون بها ، أو لأصناف عاطفية بسبب رغبتهم في الانصاف بهذه الخصائص أو عدم الانصاف بها يتص النظر عن معرفتهم بحقيقتها . ولا يعول وجود أي داع من الدافعين المتشار إليها دون ظهور الدافع الآخر ، على أنه عندما يطني الدافع العاطفي على الدافع الوصفي ، فإن الكلمة تصطبغ بصفة الملائمة أو العشوائية وفقا للأسوال .

(١) ليت القروء يسمعون في أية حجب قد قصد بها التقليل على كل لعدامات قيمة الزائد . بأنهم يشتمون بلغة قويات شعوية خفية . فلو أن هذه القدرات قد فسرت تبعاً لطرائق التفكير عند الزائد ، (أو فهمت بلغة الزائد ، بعبارة أخرى ، فلا اختلاف بين المصنفين) لكانت حزمة لكل العالم التي تعتمد عليها مختلفاتهم . لنشر من ٢٢٩ - ٢٣٠ . من كتاب ليليس برينغله *Witchcraft, Oracles & Magic among the Azande*

٦ - خطة الكتاب الأول

فإذا طبقنا هذه القاعدة على كلمة (الفن) ، رأينا مساهما الصحيح محاطا بثمان رسحة من المعاني المهجورة والقياسية ولذلك على المطلع . والمعنى المهجور الأوجه الذي يد ذاك أهمية حر ذلك المعنى الذى يحصل الفن مطابقا للصحة . فإذا حدث تضارب بين هذا المعنى والمعنى الحق رتب على ذلك خطأ خاص أسميته النظرية التقنية للفن . واعتنى بذلك النظرية القائلة بأن الفن نوع من الصنعة . ويبحث بالطبع فى هذه الحالة السؤال الآتى : وهو أى نوع من الصنعة ؟ وهنا يتراعى أمامنا مجال واسع المدى للاختلافات بين الآراء المتصارعة . ولن يشارك هذا الكتاب فى هذه المناقشات ، إذ أن السؤال لا يحور حول أية صنعة ينتمى إليها الفن ؟ بل هو هل يد الفن نوعا من الصنعة على الإطلاق ؟ ولأن أبوى حتى رفض النظرية القائلة بأنه نوع من الصنعة . إذ أن هذه المسألة ليست بحاجة إلى برهان - فنحن نعرف تماما أن الفن ليس بصنعة ، وكل ما أزعج من القيام به هو تذكرة القارئ ، بأوجه الاختلاف المألوفة التى تفرق بينه الآتين .

ومن الناحية القياسية ، نحن سنتخلف كلمة « فن » عند الكلام عن أشياء كثيرة تشابه فى بعض التوحي (وهى نواح عامة ولا ريب) ما نعووه فنا فى عالمنا الأوروبى الحديث ، وإن كان بينهما اختلاف فى نواح أخرى - والمثال الذى ساذكره هو الفن السحري ، وسوف أتوقف عنده لشرح ما يعنيه .

فى القرن الماضى ، عندما اكتشفت تماثيل وتصاوير للحيوانات من العصر الحجري الجديد ، مطابقة لصورتها فى الطبيعة ، هلل لها باعتبارها تمثل مدرسة جديدة فى الفن . ولم يضى وقت طويل حتى عرف أن هذا الوصف ينطوى على نوع من سوء الفهم . فإن وصف هذه الأشياء بالفن يعنى افتراض أنها قد صممت وصنعت لنفس غاية الأعمال الحديثة التى تدخل تحت هذا الاسم التى تمت حدوده حتى اشتمل على هذه الأشياء الأخرى . وقد ثبت أن هذا الافتراض باطل . فمتىما يرسم مستر جون سكينج - وهو مدين بكل وضوح من أسلوبه لهؤلاء السابقين من العصر الحجري القديم - أحد رسومه الجميلة للحيوانات ، فإنه يضمها فى إطار زجاجى ويعرضها فى مكان يؤمه الجميع ، ويوقع زيارة الناس له ورواجهم إياه ، كما أنه يأمل فى شراء أحد الناس له وقيامه بحمله إلى بيته حيث يعلقه على الحائط لكي يتأمله ويستمتع به هو وأصحابه . إذ أن

كل النظريات الحديثة نصر على أن الغاية من أي عمل فني هي تأمسه على هذا الوجه - ولكن رسام أوريساك أو ماجداليا (وهي مناطق الحقائق التي اكتشفت فيها آثار من العصر الحجري في فرنسا) عندما قام برسم مثل هذه الرسوم فانه قد وضعها حيث لا يعيش أحد - وكثيرا ما كان يضعها في مواضع لا يستطيع الناس الاقتراب منها دون مساعدة عشقة كبيرة . وفي بعض الناميبات الخاصة يبدو أنه كان يتوقع أن يقوموا بطعن هذه الرسوم برماحهم أو أن يصوبوا سهامهم نحوها - وبعد ذلك ، وبعد تشويه الرسم فانه كان يشرع من جديد في رسم شيء جديد فوق 'الرسم القديم' -

ولو ألقى مستر ستيكسج رسوماته في مخزن ناعم وتوقع قيام أحد من الناس بإطلاق القدائف عليه ، لقال أصحاب النظريات الاستطيعية فانه ليس بفنان لأنه قد قصد استخدام رسوماته إهداما لضرب النار ، ولم يعدد أن تتأمل ، كما هو الحال في الأعمال الفنية ، ووفقا لمس هذا الميراث ، لا يصح اعتبار رسوم العصر الحجري القديم أعمالا نبية ، مهما تشابهت معها ، لأن التشابه سطحي - فإن ما يهم هو المقصد والمقصد مختلف - ونست بحاجة إلى التوضيح في الأسباب التي دعت علماء الآثار إلى القول بأن الغاية كانت السحر ، وأن هذه الرسوم كانت من مستلزمات نوع من الطموس - إذ يقوم الصيادون برسم الحيوان قبل صيده ، وبذا يطمنون إلى قتل الحيوانات التي رسموها أو أسرها (١) -

وبما كنا نتعرف على إحدى المهام السحرية أو الدينية المماثلة إذاً أطلقنا على مثل آخر - فإن المصريين القدماء لم يقصدوا بتأثيل الأشخاص التي صمموها الرقص والتأمل - لأنها كانت مدفونة في قبور مظلمة لا يرونها أحد ، حيث لا يستطيع أحد مشاهدتها في المكان الذي تؤدي فيه مهمتها السحرية بغير تسويق من أحد ، بعض النظر عن مدى دقة هذا الأمر ، وتماثل الأشخاص عند الرومان كانت مأشوقة عن صور الأسلاف التي كانت ترمي حياة أختلافها - وكانت لها غاية سحرية أو دينية تخضع

(١) يستطيع القراء الانجليز الذين يرغبون في متابعة هذه المسألة الرجوع إلى كتاب كوندت بيجوان (The Magical Origin of Prehistoric Art (Boguen) ١ الفصل السحري لمن ما قبل التاريخ) الذي صدر سنة ١٩٢٦ في الجزء الثالث للمعاصر بالنصر القديم (المصحات ٥ - ٦٩) وإلى كتاب بيلدوين براون - Baldwin (The Art of Cave Dwellers - Brown - The Art of Cave Dwellers) (غير مكمل ككتاب) -

لها خصائصها الفنية . فلهذا بذلت الدراما اليونانية والتحت اليوناني
أشياء نابعة للطغوى الدينية . وبمجيء عالم الفن المسيحي والوسيط برمت
بفس هذه الفاية .

والألفاظ « قى » و « قنائ » و « قى » وغيرها كثيرا ما تستخدم على
سبيل التلطف . وإذا نظرنا جملة إلى الأشياء التي تدعى الحق في هذه
الكلمات - وإن كان هذا يوجه عام بغير حسوغ - فسيتمتع لنا أن الأشياء
التي تطالب على الدوام باسم الفن ، وتوصف بذلك على سبيل التلطف
هي أشياء اسمها الصحيح هو التسلية أو الترفيه . فأغلب أدبنا ، نثرا
أو شعرا . وتصويرنا ورسما وحننا وموسيقانا وروقصنا ونمثيلنا وما إلى
ذلك قد صمم بوضوح تام - وفي أغلب الأحيان - بقصد الترفيه . ومع
هذا عامة يسمى ما - على أننا نعرف أن هناك فارقا - هذا الفارق أوضحته
بالقول بتجارة الجراموفون - وهي تجارة حديثة شديدة الانزعاج في
ضجيجها - في القوائم التي تصورها . أو هي حاولت ذلك - وتكاد كل
مسجلاتها أن تكون قد اختيرت مراعاة باعتبارها موسيقى للتسلية .
والباقي القليل الذي لا يصدر لهذا الغرض يشار إليه بأنه مسجلات خاصة
بأصحاب الخبرة الفنية أو ما شابه ذلك . ويقوم المصورون والروائيون
بفس التمرقة وإن لم يظهر ذلك علنا .

هذه الحقيقة هم صاحب النظرية الأساطيقية إلى أبعد حد . ففي
حالة عمره عن ادراكها سيؤدي هذا إلى إفساد نظريته إلى الفن ذاته ،
لأنه سيجعل الفن الحق مساويا للتسلية . وتهم هذه الحقيقة مؤرخ الفن
كذلك - أو مؤرخ الحضارة في جعلتها بمعنى أصح - إذ يصيبه فهم المكانة
التي تحتلها التسلية عند اتصالها بالفن وبالحضارة بوجه عام .

مهمتنا الأولى إذن هي بحث هذه الأنواع الثلاثة للفن الذي يعنى
كذلك على سبيل النقا . فإذا تحقق ذلك علينا أن ننظر إلى ما يمكن قوله
فيما بعد عن الفن الحق .

الكتاب الأول
الفن والمليس بفن

الفصل الثاني

الفن والصناعة

١ - معنى الصناعة

أول معنى لكلمة فن يمكن التفرقة بينه وبين الفن بمعناه الحق ، هو المعنى المهجور له الذي يدل على ما أنوى تسميته في هذا الكتاب بالصناعة - ولقد كان هذا المعنى هو ما عنته الكلمة اللاتينية القديمة ars والكلمة اليونانية Τεχνη ، أي القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورها بواسطة فعل خاضع للوعي والتوجيه - ومن الواجب لكي نخطو خطوة تجاه استيعابها صحيحة نخلص معنى الصناعة من معنى الفن الحق - ولكن يتحقق ذلك علينا في البداية أن نحدد مرة أخرى الخصائص الأساسية للصناعة :

١ - فالصناعة دائماً تتضمن وجود اختلاف بين الوسيلة والنهاية ، بحيث يدور كل منهما بوضوح بوصفه شيئاً يحتاجنا عن الآخر ، وإن كان بينهما صلة - ونستخدم الكلمة « وسيلة » بغير دقة للدلالة على الأشياء التي نستعمل لتحقيق غاية مثل الأدوات والآلات أو القود - ويضرب الدقة ترى أنها لا تنطبق على الأشياء ، بل تنطبق على الأعمال القائمة على هذه الأشياء مثل تشغيل الأدوات وصيانة الآلات أو إحراق القود - وهذه الأعمال (كما هو مضمّن في المعنى الحرفي لكلمة وسيلة) ينبغي اجتيازها - أو المرور بها ليبلغ الغاية ، وتتميز بأنها بيد بلوغ هذه الغاية - هذا الكلام يساعد على التفرقة بين فكرة « الوسيلة » وفكرتين أخريتين تشغلان معها أحياناً - وهاتين الفكرتان هما فكرة الجزء وفكرة الكلية - والوسيلة بين الجزء والكل شبيهة بالوسيلة بين الوسيلة والغاية ،

من ناحية ان الجزء لا عني عنه للكل . وهو موجود على هذا الحال بسبب صلته بالكل . كما أنه قد يوجد في ذاته قبل وجود الكل . غير أنه .
يوجد الكل ، فان الجزء يوجد كذلك ، بينما فتمتعي الوسيلة من الوجود بمجرد ظهور الناية . وسيجيء فيما بعد (في الفقرة ٤) الكلام عن فكرة المادة ،

٢ - والصنعة تضمن تصرفه بين التخطيط والتنفيذ . والنتيجة التي سيتم الحصول عليها تتصور تصورا سابقا ، أو يفكر فيها ، قبل الإهداء اليها . فالصانع يعرف ما يرغب فعله قبل أن يصنعه . هذه المعرفة السابقة لا عني عنها إطلاقا في حالة الصنعة . فإذا أمكننا صنع شيء ما وليكن الحديد غير القابل للصدأ ، غير هذه المعرفة السابقة ، فإن ما يتحقق في هذه الحالة لا يسمى بالصنعة بل بعد مصادمة . ونفسا عن ذلك فإن هذه المعرفة السابقة تتميز بدقتها وليس بشيوعها . فإذا شرع إنسان في عمل مصنعة ولم يتصورها إلا في صورة مبهمه ، كأن يتصور عرجها قسما أو ثلاث أقدام أو ست ، أو يتصور الارتفاع عن الأرض ما بين خمسين وثلاث أقدام ، وما إلى ذلك ، فإنه لن يعد صنعا .

٣ - الوسيلة والناية . نبطان في عملية التخطيط على نحو ما ، كما أنهما ترتبطان بعكس هذا النحو في عملية التنفيذ . ففي التخطيط ، الناية سبق الوسيلة ، لأن الناية يفكر فيها أولا ثم يفكر بعد ذلك في الوسيلة . وفي التنفيذ تعني الوسيلة في البداية ، ويهتدى إلى الناية من خلالها .

٤ - هناك اختلاف بين المادة الخام ، وبين الشيء المنتج بعد اسماعه أو الشيء المصنوع . فالصنعة ينتهي أن تمارس في شيء ما ، وترمي إلى تغيير هذا الشيء إلى شيء مختلف . هذا الشيء الذي يستخدم في الصنعة يبدأ خلعة وينتهي شيئا مكتوبا . ومن المستطاع العثور على الخلعة حاضرة قبل بدء العمل الخاص بالصنعة .

٥ - هناك اختلاف بين الشكل والمادة . فالمادة هي ما يتماثل في كل من الخلعة والشيء المنتج بعد انتهائه ، والشكل هو ما يختلف أو هو ما يتغير بطل ملامحة الصنعة . وإذا وصفت المادة الخام بأنها خلعة ، فإن هذا لا يتضمن القول بأنها بلا شكل . أما هذا يعني أنها لم تتشكل بعد في الصورة التي تحصل عليها بعد تحولها إلى شيء تم انتاجه .

٦ - هناك صلة هيرارشية بين مختلف الصناعات - فأي منها يزود الآخر بما يحتاج اليه ، كما انه أيا منها يستخدم ما تمد به الأخرى . وهناك ثلاثة أنواع من الهيرارشية : هيرارشية المولد ، وهيرارشية الوسائل وهيرارشية الأجزاء . (١) فضلة أية صنعة هي الشيء المنتج في أخرى ، فمثلا غاوس الغابات ينسى لشجارها ويرعلها أثناء نموها حتى يحصل على اللغامة التي يطبقها لقطع الأخشاب التي يحولها الى كتل خشبية . وهذه الكتلة الخشبية هي خامة المنشر الذي يحولها الى ألواح - وهذه الألواح ، بعد أن تنتقى ورحم تهيشتها تصبح خامة النجار - (ب) هي هيرارشية الوسائل ، فأي أية صنعة تزود الأخرى بالأدوات - فتاجر الأخشاب يزود صاحب المنجم بالنطب ، وصاحب المنجم يزود الحداد بالحجم . والحداد يزود الفلاح بمحركات لخيوله ، وحكفا - (ج) هي هيرارشية الأجزاء هناك عملية مركبة تشابه ما يحدث في صنع السيارات ، إذ تقسم العملية على عدد من الصناعات - فتتولى شركة صنع المحرك وتقوم نانية بصنع التروس وثالثة بصنع هيكل السيارة ، ونختص رابعة بالعمليات وخامسة بالأدوات الكهربائية وحكدا دواليك - والتجميع النهائي لا يعني بكل دقة صنع السيارة ، بل هو يعني تركيب هذه الأجزاء بعضها ببعض . ولكل صنعة طابع هيرارشي في ناحية أو أكثر - فقد تكون هذه الصنعة متصلة بالصناعات الأخرى صلة هيرارشية ، أو قد تتألف من عمليات متغايرة مختلفة ترتبط بعضها ببعض برباط هيرارشي .

وبغير ادعاء بأن هذه العوامل مجتمعة تمد جامعة عامة في إحاطتها بفكرة الصنعة ، أو أن أي عامل من هذه العوامل وحده يعد دالا عليها ، فإننا نستطيع أن نؤكد بكل ثقة ولعمالة أنه إذا لم تتولد أكثر هذه العوامل في أي فعل معين فإنه لا يوصف بالصنعة ، فإذا وصف هذا الفعل كذلك ، فقد يرجع هذا خطأ أو يكون الوصف غامضا يتفر إلى الدقة .

٢ - النظرية الكلية في الفن

الفلاسفة اليونانيون هم أصحاب فكرة الصنعة . وفي كتاباتهم شرحت الفوارق السابق ذكرها بطريقة جامعة عامة . والواقع أن فلسفة الصنعة كانت من أعظم منجزات العقل اليوناني ولوسبقها ، أو على أية حال من منجزات تلك المدرسة التي بنيت بسلراط وانتهت بأرسطو . وتصادف أن تمت المحافظة على أصلها في صورة مكتشفة لهذا الاتصال .

وتبدو الاكتشافات الكبرى في نظر من يعيشون بها أعظم من حقيقتها . ومن يفتدى الى حل لأية مشكلة يساق حتما الى تطبيق هذا الحل على مشكلات أخرى ، بمجرد أن وضعت المدرسة السقراطية الخطوط الأساسية لنظرية الصنعة ، انسأقت الى البحث عن أمثلة للصنعة في كل المواضيع المناسبة وغير المناسبة . وسوف يحتاج الى مقال طويل لبيان كيف واحصوا هذا الاغراء . وكيف خضعوا له تارة ، وقاموه تارة أخرى ، أو ربما خضعوا له في البداية ثم صححوا خطاهم فيما بعد ، بعد جهد . ويمكن مع ذلك ذكر مثلين لامعين للنجاح في مقاومة هذا الاغراء اذا رجعنا الى اثبات افلاطون (الجمهورية ٣٣٠ D - ٣٣٦ A) بأن العدالة ليست صنعة . وهو ما استخلصت منه النتيجة المكلفة (الجمهورية ٣٣٦ B - ٣٥٤ A) بأن الظلم ليس صنعة ، وأذا رجعنا كذلك الى رفض ارسطو (في كتابه عن الميثافيزيقا ١) للرأى الذى ذكره افلاطون فى تيمائوس بأن الصلة بين الله والعالم هي احدى أمثله الصلة بين الصانع والمصنوع .

وبرغم كل هذا ، فعندما شرع كل من افلاطون واورسطو فى تناول المشكلات الاستطالية . فانهما خضعا للاغراء . اذ سلما بالقول بأن الشعر - وهو الفن الوحيد الذى اسهبوا فى مناقشته - نوع من الصنعة . ووصفوا هذه الصنعة بأنها صنعة الشعر (Poet Craft) غاية صنعة كانت المقصودة ؟

هناك بعض صناعات مثل رقيق الأظية والنجارة أو النسيج ترمى الى انتاج نوع ما من المصنوعات . وهناك صناعات أخرى مثل الزراعة أو تربية الدمام أو ترويض الخيول ، ترمى الى انتاج بعض الكائنات (الانسان ليس بينها) أو تحصيلها . كما أن هناك صناعات أخرى مثل الطب أو التعليم أو الحرب وغايتها هي تحرير خصائص معينة فى جسم الانسان أو عقله . على أننا لسنا بحاجة الى التمسك الى أى هذه الصناعات تمثل الجنس الذى تعد صنعة الشعر نوعا منه . إذ أن وجود أحدها لا يعنى استبعاد الآخر . فبهذه كل من الاسكاف أو المنبطر أو الساج غير مقصودة على انتاج أذية أو هزيمة أو لكشة . فهو يقوم بالانتاج لوجود طلب على منتجاته . أى أن هذه الأشياء ليست غايتها فى نظره بل هي وسائل لتحقيق غاية اشباع رغبة معينة . فما يسمى لتحقيقه فى الواقع هو احداث حالة عقلية معينة فى عائلته هي حالة الشعور بالاشباع هذه الرغبات . وينطبق نفس التحليل على الطاقة الثانية . ومن ثم يمكن

هي النهاية رد الأنواع الثلاثة من الصناعات إلى نوع واحد - فكلمها سبل
لابلاغ الإنسان حالة معينة مرغوبة -

ويصح نفس الكلام عن صنعة الشعر . فالشاعر منتج حاضر ، يسبح
من أجل مستهلكين ، وترمي مهارته إلى إحداث تغيير معين في عقولهم ،
يمكن تصوره سلفا بأنه يمثل حالات مرغوبة . فالشاعر مثل أي صانع
يسعى أن يعرف أي تأثير يرمي إليه ، ويجب أن يتعلم بواسطة التجربة ،
وبالرجوع إلى القواعد - التي لا تزيد عن كونها مأخوذة عن تجارب
الآخرين - كيف ينتج هذا الأثر . حدد في صنعة الشعر كما تصورهما
أفلاطون وأرسطو وكما تصورهما بعض الكتاب من الذين قاموا باتباعها مثل
هوراس في كتابه (فن الشعر) Ars Poetica . وهناك صناعات مماثلة
للتصوير والسحت وعلم حرا ، ولدت الموسيقى في نظر أفلاطون إلى حد
كبير فنا غير منفصل ، إذ يفتر من مكونات الشعر .

لقد استشهدت بالتقدمي لأن أمكارهم التي جاؤوا بها في هذا
الموضوع - كما هي الحالة في موضوعات أخرى - قد تركت آثارا
لا تمحي من عقولنا ، خير وسيئة معا - وهناك إشارات في بعضها وعلى
الأخص عند أفلاطون قد أجهت إلى نظرة مختلفة تماما ، إلا أن هذا
الرأي هو الذي حاولوا تمييزه ، واعتملت عليه نظريات الفنون وطرائق
ممارستها في أغلب الأحيان حتى الوقت الحالي - ولقد مزعت حتى بعض
انجازات الفكر الحالي بطريقة ما إلى تمييزه . فنحن نميل الآن للتفكير
في أغلب المشكلات ، بما في ذلك مشكلات الفن ، بنفس الطريقة المتبعة
في الاقتصاد أو علم النفس . وكلتا الطريقتين في التفكير تنزع إلى
إدراك فلسفة الفن في نطاق فلسفة الصحة . قال في نظر الاقتصادي
يدل على ظهور طاقة متخصصة من الصناعات ، والفنان في نظره منتج
وحجوره من المستهلكين الذين يدفعون له أثمانه ، التي تحدد وفقا للآثار
التي يتركها عمله في نفوسهم ، والمتفوقون في نظر عالم النفس يتألمون
من أشخاص يقومون بطريقة معينة برد فعل للمنبهات التي يحس بها
الفنان ، ومهمة الفنان هي معرفة حدود الفعل المطلوبة أو المستحبة ، وأن
يقوم بإنتاج المنية التي يريها .

من هذا يتضح أن النظرية النقية في الفن ليست بآية حال مقصورة
علي التقدمي . فهي من الناحية النفسية تمثل الطريقة التي يتبعها أغلب
الناس حاليا عند تفكيرهم في الفن ، وعلى الأخص الاقتصاديين

والفسائين ، وهم النفس الذي تتوقع منهم الارشاد في مشكلات الحياة الحديثة - وإن كان هذا ينحدر جدياً أحياناً .

على أن هذه النظرية لا تزيد عن كونها خطأ دارجاً ، كما يستطيع أن يلاحظ أي إنسان ينظر إليها نظرة نقدية . فلا يهم أية صنعة هي الصناعات هي التي تتوافق مع الفن ، ولا يهم كذلك ما هي أوجه النفع التي يتوقع أن يمنحها الفنان لجمهور متفوقيه ، أو ما هي ردود الفعل التي يفترض أنلوته لها ، وينص النظر عن مثل هذه الدقائق ، فإن مشكلتنا هي هل الفن نوع من الصنعة أم لا ؟ - وتسهيل الإجابة عن هذا السؤال إذا تذكروا خصائص الصنعة الست التي سبق تعدادها في القسم السابق ، مع التساؤل عن مدى تناسبها مع الفن ، يشرط ألا تلجأ إلى التعصب عند الإجابة ، وأن تكون هذه الإجابة مباشرة وعقيدة . فمن الأفضل ألا تكون عندنا أية نظرية خاصة بالفن عن حصولنا على واحدة تسبب لنا المتاعب منذ البداية .

٣ - تصدع النظرية

١ - أول خاصة للصنعة هي ما فيها من أسلاف من الوسيلة والمادة . فهل يوجد هذا الاختلاف في الأعمال الفنية ؟ - هناك اختلاف وفقاً لما نقوله النظرية التقصيب . فالتقصيب الشعري هي وسيلة لإحداث أثر عقلي معين في المتفوقين . مثلما تعد حذوة القرس وسيلة لإحداث أثر عقلي معين في الرجل الذي يحتاج حصانه إلى حذوة - والتقصيب يدورهما تصبح غاية تعمل أشياء أخرى وسائل لها . وفي حالة حذوة القرس ، يمكننا اكتشاف المراحل بسهولة بعد تحليلها . فيمكننا أن نذكر إيقاد الكور ، وقطع قطعة من الحديد من قضيب حديدي ، ثم تسخده - الخ - فما الذي يتشابه مع هذه العمليات في حالة التقصيب الشعري ؟ أن الشاعر قد يجرى بقطعة من الورق وقلم ، وقد يملأ قلبه ، ثم يجلس مريضاً يديه . إلا أن مثل هذه الأعمال لا تعد من الأفعال التحضيرية الخاصة بالتأليف (الذي قد يمر بذهن الشاعر) بل هي خاصة بالكتابة . فلنفترض أن التقصيب كانت قصيرة يمكن تأليفها بشر استخدام لاية أدوات كتابية . فما هي الوسائل التي يستعملها الشاعر في هذه الحالة للتأليف ؟ لا أعرف لهذا السؤال إجابة إيجابية ، اللهم إلا إذا أردنا إجابات فككة مثل القول بأن الشاعر يرجع إلى بحور الشعر المختلفة ، أو أنه يخطط الأدهى بتدقيق أو يمز رأسه أو يده لتقاس الوزن ، أو يسكر . فإذا نظر المرء إلى المسألة جدياً فإنه سيرى أن العوامل الوحيدة في هذا

الموضوع هي الشاعر ، والجهد الشعري الذي يبذله عقله ، والتصنيعة .
فإذا قال أحد أنصار النظرية التقنية « حسنا - في هذه الحالة يكون
الجهد الشعري هو الوسيلة والتصنيعة هي الغاية » ، فانتا مستغرب
منه أن يبحث لنا عن حصاد يستطيع صمم حذوة بوساطة الجهد وحده وبغير
كود أو مستندان أو قادوم أو ملقط . فلنعم وجود أدوات مناظرة لهذه
الأدوات في حالة التصنيعة ، لا تعد التصنيعة غاية لها ومائل .

فإذا عكسنا القضية قلنا : هل تعد التصنيعة وسيلة للتأثير في ذهن
المستمع بطريقة معينة ؟ فلنتخلى أن الشاعر قد قرأ أبيات قصيدته لبعض
المسمعين وهو يأمل أن يثأروا بطريقة ما . ولنتخلى أن النتيجة كانت
مختلفة . فهل يثبت هذا في ذاته أن التصنيعة كانت رديئة ؟ انه سؤال
عسير . إذ قد يرد البعض عليه بالإيجاب ، وقد يجيب البعض الآخر عليه
بالصـى . غير أنه لو كان ظاهرا أن الشعر صنعة لكادت الإجابة على الفور .
وبغير تردد بالإيجاب ، ومن واجب أنصار النظرية التقنية أن يقوموا بالكثير
من التعسف لكي يتمكنوا من إزغام الوقائع على التطابق مع نظريتهم في
هذه النقطة .

من هذا يتبين أن ما تأمل النظرية التقنية في تحقيقه ليس أمرا جليا .
ولتأنيب كلامنا :

٢ - لا جدال في وجود تمايز بين التخطيط والتنفيذ في بعض
الأعمال الفنية . وأعني تلك التي تعد كذلك من أعمال الصنعة أو
المهنوعات - إذ لا شك في أن هناك تماخلا بين هذين الجانبين ، كما يمكن
أن نشهد من الرجوع إلى مثل البناء أو الإناء . فكلاهما قد صنع لتحقيق
مطلب معين ، وتحقيق نفع ما ، غير أنهما قد يكونان برغم ذلك من الأعمال
الفنية ، ولكن افترض أن شاعرا كان ينظم أبياتا من الشعر أثناء سيره
وعلى حين حين غرة جادت قريحته بأحد الأبيات . ثم جادت بعد ذلك
بشيرة . ثم لا يرضى بعد ذلك عنهما ، فيجورهما إلى أن يصبحا في الصورة
التي ترضيه . فما النقطة التي قام بتنفيذها في هذه الحالة ؟ . ربما
مرت بخاطر هذا الشاعر فكرة غامضة تمسوقه إلى الاعتقاد بأنه إذا قام
بالسير قد يتمكن من نظم الشعر . ولكن ماذا تقول عن أوزان التصنيعة
التي يتولى نظمها ويجورها ؟ انه - ولا ريب - ربما أمل في تأليف موشح
(سونيت) في موضوع ما قد حده له أحد ناشرى المجلة . غير أن
المسألة هنا هي أنه قد لا يسعد له مثل هذا الموضوع ، ومع هذا سيكون

شاعرا ، لأنه استطاع نظم الشعر بنير أن يرسم أية خطة محددة في ذهنه . أو افترض أن ضحانا لم يقصد عمل تمثال للملحونا (الملحوا) وعيسى الطفل ارتفاعه ثلاث اقدام من حجر الهوبورود Hopton Wood لكشفته يامه سيستطيع ارضاء رئيسه الابريشية الذي ميّطيه حتى وضعه في مكان خال بالقرب من ابواب الكنيسة ، بل كان هذا النحات يلعب بالطين بكل بساطة ثم رأى أن الطين قد تحول بين أصابعه الى شكل رجل يرقص . فهل لا يسمى هذا الشيء عملا فنيا لأنه قد عمل بنير بتخطيط سابق ؟

كل هذا معروف للغاية . ولن يوجد ما يدعو الى التثبت بقوله ، لولا اعتماد النظرية التقنية في حججها على سياقاتنا له . وعليها أن تلاحظ اناء تفكيرنا فيه أهمية عدم الاسراف في تأكيد . فإن الفن بمعناه الصحيح لا يتضمن وجود حد بين المخطط والمفرد ، ويلاحظ الآتي : (أ) هذه الخاصية مجرد حد بين خاصية سلبية ، وليست إيجابية . فعلمنا ألا نرفع من شأن عدم وجود الخطة بحيث يحولها قوة إيجابية سلبية بالانهاض ، أو بالاشعور وما أشبه . (ب) هذه الخاصية من الخصائص المسجوع بها في الفن ، وليست خاصية الراجية . فإذا قلنا . أن أية أعمال فنية غير مضطحة ، ممكنة ، فلا يعني هذا أن الأعمال التي انتمت لمخطط ليست من الأعمال الفنية . إذ كانت هذه هي المخالطة المطلقة (أ) الكلمة وراء جاسي أو بعض جوانب من الأشياء المختلفة التي دعيت بالرومانتيكية . فقد يكون من الصواب القول بأن الأعمال الفنية التي يمكن اعتبارها بنير حطة هي الأعمال التافهة وحدها ، وإن أعظم منحدرات الفن وأكثرها جدية قد تضمنت جانباً من التخطيط ، وتبعا لذلك جانباً من الصنعة . إلا أن هذه الحجة لا تعد مبررا لقيام النظرية التقنية في الفن .

(١) أن هذا مثل ما أسميه في موضع آخر بمغالطة « الهوامش العشوائية » *Procrastian margins* . فلو وجد تدخل بين الفن والصنعة قد يمتد عن حامية الفن في الخصائص الإيجابية للفن كله . بل في تلك الأعمال الفنية التي لا تعد من أعمال الصنعة . وهكذا لم تعد أصلا فنية غير تلك الأمثلة للفتنة في الهوامش ، التي تقع خارج نطاق التدخل بين الفن والصنعة . وهذه الأمثلة تتبع لهوامش العشوائية . إذ إن أي دراسة لاحقة لم تكلف في أية لحظة عن خصائص الصنعة في بعض الأمثلة - انظر كتابي مقال في النهج الفلسفي *An Essay on Philosophical Method* (من مؤلفات كولينجود) .

٣ - إذا لم يكن من المستطاع وضع حد بين الوسيطة والحماية ،
 ار بين التخطيط والتنفيذ في الفن الحق : فمن الواضح أنه لا يمكن
 عكس ترتيب الوسيطة والحماية أو التخطيط والتنفيذ على التتابع .

٤ - يجيء بعد ذلك الكلام على الاختلاف بين المادة الخام والمنتج .
 فقبل تجريد هذا الاختلاف في الفن الحق ؟ ولو كان الأمر كذلك لقننا
 بأن القصيدة قد علمت من حامة ما . فما الغاية التي صنع منها جوسون
 قصيدته *Queen and huntress* أو قصيدته *Cheste and fairo* ؟
 لعل هذه الغاية هي الكلمات - حسا ، كما هي هذه الكلمات ؟ - أن
 الخداد لا يصنع الحدة من كل الحديد الموجود ، بل يصنعها من قطعة
 مسة من الحديد مقطوعة من قصب معين يحتفظ به في ركن من دكانه .
 ولو فعل بن جوسون أي شيء من هذا القبيل لقال : داني أود أن أعمل
 برنيل لطفا أفتح به الفصل الخامس - المشهد السادس - من
Synthia Revela . وبين يدي اللغة الإنجليزية . أو أقص ما أستطيع
 معرفته منها . سامنضم كلمة (thy) خمس مرات . وكلمة (to) أربع
 مرات . واستخدم كلا من الكلمات (and) ، (bright) ، (excellently) ،
 (Godde) ثلاث مرات وعكدا . . . ولكنه لم يفعل أي شيء من هذا القبيل .
 فبم جعل الكلمات التي تضمنتها القصيدة مجتمعة ، على الإطلاق ،
 بحاطره في صورة مختلفة عن صورتها في القصيدة . ولم يتم بتعديلها
 حتى ظهرت القصيدة كما هي لدينا . انني لا أنكر أننا إذا صنفنا الكلمات
 أو الكلمات المتحركة أو الكلمات الساكنة في أية قصيدة مثل علم ،
 فأننا سنكتشف اكتشافات مثيرة للاهتمام ، وحلما - كما اعتقد - خاصة
 بالطريقة التي انبعا ذهن بن جوسون عندما نظم القصيدة . . ولا أمانع
 في الاعتراف كذلك بأن النظرية التقنية في الفن ستؤدي خدمة عظمى ،
 إذا ساءت للناس إلى اكتشاف مثل هذه الأمور - غير أنها إذا أرادت
 التبرج عما رغبت القيام به بتسمية هذه الكلمات أو الأصوات بالاداء التي
 صنعت منها القصيدة - فأنها تكون قد قالت هراء .

ولكن لعل هناك مادة خاما من نوع آخر . مثلا قد تكون هذه المادة
 الخام في صورة مشاعر وأفعالات تضر بها روح الشاعر في بداية
 عمله ، وتحولها وجوده إلى قصيدة . فكما قال هيس :
Aus meinem grossen Schmerzen mach ich die kleinen Lieder
 (أعمل أغنية صغيرة من أحزامي الكبيرة) ولقد أحسب بغير شك - إذ يمكن
 وصف ما يقوم به الشاعر بحق بأنه تحويل الأفعالات إلى اشعار - غير أن

هذا التحويل جد مختلف عن تحويل المديد الى حدة للقرس . فلو تماثل
 التوازن . لأمكن الحداد أن يصح الحدة من رغبته في دفع الايجار .
 والثى المطلوب أكثر من هذه الرغبة بكثير . والثى يبني توازنه له لصنع
 الحدى منه هو الحديد . لأنه خابية هذه الحدى . وفى حالة الشاعر
 لا يوجد كلى هذا الثى الاضافى .

فى كل عمل فنى شئ يمكن أن يسمى وفقا لجانب من معنى الكلمة
 بالشكل . وإذا توخينا الدقة قلنا انه شئ له طابع الايقاع أو السط
 أو النظام أو التصميم أو القوام . غير أنه لا يتبع ذلك القول بوجود تمايز
 بين الشكل والمادة . فممت وجود هذا التمايز . كما هو الحال فى الأشياء
 المستوحاة . توجد المادة فى صورة خامة قبل أن يفرش الشكل عليها .
 كما أن الشكل يوجد فى صورة مخطط سبق تصوره قبل فرضه على
 المادة . وبالنظر الى وجود الاثنين فى الثى . المنتج بعد انتهائه ، فاننا نستطيع
 أن ندرك كيف كان باستطاعة المادة أن تقبل شكلا مختلفا . وكيف كان
 بالإمكان فرض الشكل على مادة مختلفة . ولا تنطبق أية حالة من هذه
 الأحوال على الصل الثى . فقبل ظهور القصيدة . يوجد ولا ريب
 شئ ما ، كان هناك مثلا اضطراب فى روح الشاعر . غير أن هذا
 الاضطراب - كما رأينا - ليس الحالة التى صنعت منها القصيدة . كما
 يوجد كذلك - بلا حائل - دافع للكتابة . غير أن هذا الدافع ليس شكل
 القصيدة التى لم تكتب بعد . وبعد أن تتم كتابة القصيدة . فانها لن
 تتضمن شيئا يحثنا على القول « هذه مادة قد كان بالإمكان أن تظهر
 فى شكل مختلف » . أو « لأن هذا الشكل كان من المستطاع ادراكه فى
 مادة مختلفة » .

وعندما نكلم الناس عن المادة والشكل . من حيث صلتها بالثر .
 وعندما ذكروا تلك التفرقة المختلطة الغريبة بين شكل ومضمون . قاتهم
 فى الواقع قد قاموا بأحد امرين مختلفين سويا . فهم إما أنهم قد شبهوا
 الصل الفنى بالثى المصنوع . وشبهوا عمل الفنان بالصانع . أو
 استخدموا هذه المصطلحات بطريقة مجازية مبهمه وسيلة للإشارة الى
 فوارق توجه بحق لى الفن . ولكنها من نوع مختلف . ففى الفن يوجد
 اختلاف على الدوام بين ما عر عنه وبين الثى بعد التصوير . أى أن هناك
 اختلافا بين الدافع الأول للكتابة والتصوير والتأليف الموسيقى . وبين
 القصيدة والصورة والمطلوعة الموسيقية فى صورتها النهائية . فهناك
 فارق بين المتصر الانفعالى فى تجربة الفنان . وما يمكن أن يسمى بالمتصر

المكرى ، وكل هذه الأمور جدية بالبحث ، غير أنها كلها ليست مماثلة لحالة التمايز بين الشكل والمادة .

وفي النهاية ليس هناك في الفن شيء مماثل للهياكلية الصناعات . وقيام كل صنعة ببناء غاياتها على الصنعة التالية لها ، وتزويدها الأخرى منها بالوسائل أو الخامات أو الأجزاء - فمثلا يكتب الشاعر أبياتا من الشعر لكي يلحنها الموسيقي ، فلا تعد هذه الأبيات وسائل لنفاية الموسيقي ، لأنها منهجية في الاضحية التي تعتبر متجا مكملا للموسيقي . وكما رأينا أن من بين خصائص الوسائل ، أن تطرح جانباً بمجرد قيامها بمهمتها - كما أن هذه الأبيات ليست خامة ، فالموسيقي لا يحولها إلى موسيقى ، أنه يلحنها ، ولو كان للحن خامة (ولا وجود لكل هذه الخامة) لما تألفت هذه الخامة من اشعار . وما يحدث هو تعاون الشاعر مع للموسيقي لإنتاج عمل فني يدور لكل منهما بالفضل - وهذا يصدق حتى إذا لم تتوفر للتأليف التمازج .

ولقد استخلص أرسطو من فكرة هيرارشية الصناعات فكرة وجود صنعة أسمى ، تنبج إليها كل الهيرارشيات بحيث تصل أنواع الخبث المختلفة التي تنحصر على هذه الصناعات بطريقة أو أخرى في التمهيد لحدود هذه الصنعة الأسمى التي يستطيع تسمية حصيلتها بالخبر الأسمى (١) - ولأول مرة ربما اعتقدنا وجود معنى لهذه الفكرة في نظرية فاجتر التي جبل فيها الأوربا فنا أسمى ، باعتبارها تجمع في صعيد واحد النواحي الجمالية في الموسيقي والشعر والدrama ، وفنون الزمان وفنون المكان - غير أنه بغض النظر من مسألة هل أسباب فاجتر في اعتبار الأوربا أسمى الفنون ، فإن هذا الرأي لا يرتكز في الواقع إلى فكرة هيرارشية الفنون ، فالكلمات والاباءات والموسيقي والمناظر ليست وسائل لتحقيق الأوربا ، كما أنها ليست خاملتها ، بل هي أجزاء منها ، ومن هنا يستطيع استبعاد هيرارشية الوسائل والخامة ، ولا يبقى غير هيرارشية الأجزاء . ومع هذا فإن هيرارشية الأجزاء غير قائمة . فلقد هن فاجسر أنه من فطام الفنانين لأنه لم يكتب موسيقاه فحسب ، بل كتب أشعاره أيضا ، وحسم مشاهد أوربله ، وعمل متراجا لها . هذه الطريقة مختلفة تماما عن الطريقة المثبتة في صنع السيارات ، والتي جاء طابعها الهيرارشى من قيام شركات مختلفة بصنع مختلف الأجزاء ، باعتبار كل منها يختص بعمل من نوع محدد .

٢ - التقنية

بمجرد معتنا جديا في فكرة الصنعة ، سيتضح تماما أن الفن يصنعه الحق لا يمكن أن يكون نوعا من الصنعة - ويعتبر أن أغلب من يكتبون عن الفن حاليا يعتقدون أنه نوع من الصنعة - وهذا هو الخطأ الأساسي الذي ينبغي أن نحاذره أية نظرة استيطيقية حديثة - وحتى لولئك الذين لا يؤيدون هذا الخطأ صراحة ، فانهم يناصرون مذاهب تنقصته - واحد هذه المذاهب هو المذهب التقني الفنية -

ويمكن بيان هذا المذهب كما يلي : الفنان يجب أن يحصل على نوع من التخصص في المهارة يدعى بالتقنية - وهو يحصل على مهارته ، كما يحصل الصانع عليها من جهة ، عن طريق خبرته الشخصية ، ومن جهة ثانية نتيجة لمشاركته في تجارب الآخرين الذين يصيرون ثوبا لذلك اساتذته - والمهارة التقنية التي يحصل عليها حكما لا تبصه في ذلتها تماما ، لأن التقنى يصنع بينما الفنان يولد - فقد تنتج القدرات الفنية الكبرى أعمالا فنية باهرة حتى اذا كان هناك قصص تقني ، كما أنه أعظم تقنية مكتسبة لن نحى ، نحمل نوع من الأعمال الفنية في حالة الافتقار الى هذه القدرات - ومع هذا فإنه لن يتم ادعاء أى عمل فني دون أعيناد على قدر من المهارة التقنية وإشبه أخرى مساوية - فكلما حسنت التقنية ، حسن العمل الفني - وتحتاج المواهب الفنية الكبرى لكي تبرز في أصعب صورة وأبهاها الى تقنية يسنى أن تتميز في نوعها مثل تميز الفنان التقنية في نوعها -

كل هذا الكلام ، اذا أسمن فهمه ، صحيح - وكما تنتقد الفكرة المايطية القائلة بأن الأعمال الفنية يستطيع أن يتجها إلى انسان حتى اذا بذل جهدا هينا في سبيل تعلم أصولها ، هناك هناك اخلاص وصحة قصد ، وماذا كانت هذه الأعمال قد أحدثت اثرا عظيما - وبالنظر الى أن الكاتب في مسائل الفن لا يخاطب غالبا الفنانين بل يخاطب حواة الفن ، لذلك يحسن صنعا اذا ألح - فيما يعرفه كل فنان - وان كان أغلب الهواة لا يعرفونه - في تأكيد ما بذل من ذكاء عظيم ، ووجد حادف ، وسط للنفس استاج الى مشقة وعى في سبيل صنع الانسان التي استطاع كتابة سطر مماثل لما كتبه بور أو استطاع أن يختار مثل هيكل انجلو أنصب شطية من الأحجار لتماثله بمجرد خبطة واحدة في الحجر - ومن الحقيقي ومن المهم كذلك التنويه بالمهارة التي ظهرت في هذه الأمثلة (ولندع كلمة مهارة هنا متبها بشير استقصه وبعث) لأنها وإن كانت

سرطا ضروريا لإنجاز الفن الجيد ، إلا أنها لا تعد وحدها كافية لإنتاج هذا الفن الجيد . وفي قصيدة ابن جونسون ظهر قبح كثير من مثل هذه المهارة . وربما قام ناقد يظن ببراءته ومهارته بتحليل ما تحتويه القصيدة - وهو عمل لا يخلو من غائبة - من أنباط مبهكة مبتكرة في الأوزان والقافية . وأنشأ متوافقة ومتناغمة ، غير أن ما جعل ابن جونسون شاعرا وشاعرا عظيما ، ليس مهارته في أنشئه مثل هذه الأنباط ، بل رؤياه التحديدية لآلهة الشعر أو شياطينها . وكان التعبير عنها جيدا باستخدام مهارته ، كما أن دراسة الأنباط التي أنشأها تستحق منا كل تقدير في سبيل متعتها . ولقد قامت من أدب بيتويل - وتميزها شاعرة وباقية ليس بحاجة إلى إشادة ، كما أن تحليلها لموسيقى الشعر يتصف بالعمق مثل أنشأها - بتحليل الأنباط التي أنشأها مسر ت - اس . اليوت باتباع هذه الطريقة كما أنها كتبت بصراحة عن المهارة التي تتلها . إلا أنها عندما حاولت بطريقة فاعلة المقارنة بين عظمتها وضآلة شأن شعراء معينين قد يوصفون أحيانا على سبيل السخرية بأنهم صاويون له . كفت عن التناء على قصيدته وكتبت : « لدينا هنا رجل قد تحدث مع ملائكة شرسين ، وملائكة يتسيزون بصفاتهم ووداعتهم . كما أنه قد سار وسط الموتى في أسفل سافلين (١) » هذه التجربة - كما أراحت أن تفعلها - هي جوهر شعره . فهي التي تساعد على تصحيح تعريضا ، تنظيها بتعريفه « (وهي جملة مفصلة عندها ، وساعدت عند استخدامها على الدوام على تنوير قرائها) وهي التي تؤكد لنا أنه شاعر حق . ومهما بدأ من ضرورة في وجود توفر مهارة فنية عند الشاعر ، فإنه لن يعد شاعرا . إلا إذا لم تعتبر هذه المهارة مساوية لفنه . بل مساوية لتفه يستقيم في خدمة الفن .

هذا الكلام ليس نفس نظرية اليونانيين والرومانيين في صفة الشعر . بل هو صيغة مفصلة متقنة لها ، وبعد الاستقصاء ستري أنها رغم ابتعادها عن نظرية صفة الشعر القديمة تتجنب أخطائها ، لم تبعد كثيرا عنها .

وعند القول بأن لدى الشاعر مهارة تقنية ، فمعنى هذا أن لديه شيئا مماثلا في طبعه لما يدعى بنفسه الاسم في حالة التقني بصفاته الحق ، أو الصانع . إذ يتضمن هذا القول بأن الصلة بين هذه المهارة

(١) ص ٢٠٦ من الفصل الخامس في كتاب بطليموس الكبير الجديد .

المزجومة في حالة الشاعر وبين انتخابه الشعر مسألة للصلة بين مهارة
البحار واتجاه المنضدة - فلذا لم تكن ذلك تكون الكلمات قد استخدمت
بطريقة غامضة بعض الشيء - لها بطريقة خفية فيها يتعد مستحسن
الكلمة إخفاء المعنى يقصد من قرائهم ، أو - وهذا أكثر احتمالا -
بطريقة قد تظل خفية حتى لهم - ونحن سنفرض أن الناس الذين
يستخدمون هذه اللغة ينظرون إليها نظرة جديدة ، وأنهم نوافلون لمرفة
ما تكلمته -

ومهارة الصانع تعني معرفته للوسيلة الضرورية لتحقيق غاية
مطلوبة ، كما تعني براعته في الإلمام بهذه الوسيلة - فالبحار الذي يصنع
منضدة يظهر براعة عندما يعرف المواد والأدوات التي يحتاج إليها لصنع
المنضدة ، وعندما يكون قادرا على استخدام هذه الأدوات والمواد بطريقة
تساعد على دقة انتخابها كما طلبت منه -

والنظرية النفسية في الشعر تنظم القول أولا - بأن لدى الشاعر
محارب حمية في حاجة إلى التعبير ، ثم إدراكه بإمكان ظهور قصيده يعبر فيها
عن هذه التجارب - وبعد ذلك يتطلب تحقيق القصيدة بوصفها غاية لم تتم
بعد ، ممارسة بعض خطوات معينة أو صور من صور المهارة - هذه المهارات
هي التي تمثل تقنية الشاعر - وفي هذا الكلام جانب من الحقيقة -
فيحق يبدأ عمل القصيدة عندما تتوفر للشاعر تجربة في حاجة إلى التعبير
في شكل قصيدة - غير أن اعتبار هذه القصيدة غير المكتوبة غاية ، وتقنية
الشاعر وسيلة لتحقيقها - بطلا - لأنه يعني القول بأن الشاعر
قبل أن يشرع في كتابة القصيدة يصرف - كما أن بإمكانه أن
يحدد - مواصفات ما بنفس الطريقة التي يتبعها النحاة عند معرفته
مواصفات المنضدة التي ينوي صنعها - هذا الكلام يصدق على النوام
على الصانع - ولهذا السبب فإنه يصدق على الفنان في الحالات التي
يكون فيها العمل الفني عمل ستمة كذلك - إلا أنه ليس صحيحا بآخرة
عن الفنان في الحالات التي لا يكون فيها العمل الفني عملا من أعمال
الصناعة ، مثلما يحدث في حالة ارتباط الشاعر أشعاره ، أو عندما يلهم
الثال بالاصصال ، وهكذا دواليك - ففي هذه الحالات (التي تعد أمثلة
قوية برغم احتمال كونها أمثلة للفن في مستوى متواضع نسبيا) ليس
لدى الفنان أية فكرة عن التجربة التي تتطلب تعبيرا ، إلا بعد انتهائه من
التعبير عنها - إذ أن ما يود قوله لا يمثل أمامه غاية تشكر الوسائل
لتحقيقها - فلا تتبين هذه الناية إلا بعد أن تتشكل القصيدة في ذهنه
أو تتشكل الطين بين أصابعه -

وسلمهم آثار لهذه الحالة حتى في أكثر الأعمال الفنية تقيدا واعتمادا على التامل والتخطيط . وهذه مشكلة ينبغي أن نعود إليها في فصل آخر . مشكلة التوفيق بين التفاتية اللاتأملية في الفن في أبسط صورها ، وبين الأعمال الفنية ذات المضمون الفكري الضخم الذي تتضمنه أعمال فنية عظيمة مثل اجامسون والكوميديا الإلهية) . وفيما يتعلق بالخاصة مستناول مشكلة أيسر . لأن ما يواجهه هو نظرية تدعي أنها نظرية للفن يوجه علم ولاثبات بطلانها لن يلزمنا الا بيان وجود أمثلة فنية لا تنطبق عليها .

وعندما توصف بالفنية ، القصة التي ينشئ بوساطتها الفنان صفا من الكلمات أو الأسماء أو لمسات الفرشاة . تكون هذه النظرية قد أساءت إلى هذه القدرة بأن جعلتها تشابه مع المهارة التي يستخدمها الصانع في تحقيق غاية سبق تصورها . اعتمادا على إنشاء وسائل مناسبة . والصحيح شيء حقيقي لا ريب فيه . والقدرة التي يعتمد عليها الفنان هي أمته هذه الصيغ أمر جدير بشير جدال يعتنا بنا . إلا أننا إذا صممنا على النظر إلى هذه القدرة . وكأنها ثمرة واعية لوسيلة ترمي إلى تحقيق مقصد واضح . أو كأنها تقنية . لن نكون قد قمنا بشير الاساءة إلى الدراسة مبدعا .

٥ - الفن منها سيكولوجيا

ربما كان التصور الحديث للتقنية الفنية ، كما تبين في كتابات القاد . أو كما هو متضمن فيها . غير واضح . إلا أنه محاولة جادة لفصل على نقط ضعف نظرية صممه القديس لاعتراؤه بأن العمل الفني يعني الكلية ليس شيئا مصنوعا ، إذ يتضمن إبداعه عناصر لا يمكن إدراجها تحت معنى الصنعة . وإن كان هذا التصور الحديث قد أقر مع هذا بوجود جانب من الحقيقة في هذه النظرية ، إذ من بين العناصر المتضمنة في إبداع العمل الفني ، يوجد عنصر يمكن أن يوصف بذلك ، وهو تقنية الفنان . ولقد رأينا أنه مثل هذا الكلام لن يجدي . على أننا لن نفهم أن أولئك الذين قدموا هذا الرأي قد كانوا من أصحاب التجارب الفنية .

ولن استطاع قول مثل هذا الرأي عن محاولة أخرى لرد اعتبار النظرية الفنية في الفن ، وإعني المحاولة التي تقوم بها مدرسة كبيرة من السيكلوجيين المحدثين . ومن النقاد الذين يجمعونهم في آرائهم . ففي هذه

المحاولة ، يتصور العمل الفني برهته شيئا مصنوعا مصصا (وذلك اذا توفر قعد كبير من المهارة يبرر استخدام الكلية) وسيلة لتحقيق غاية وراس - وهذه الغاية هي إحداث أثر نفسي ما لدى المتلقيين - ولكي يستطيع الفنان التأثير في جمهوره بطريقة معينة ، فإنه يتخاطبهم بطريقة معينة . وذلك بأن يقدم لهم عملا قويا مميذا ، ويضيق أثر واحد على الأقل اعتمادا على تمكانته في الفن . إذ يجتاز هذا الجمهور بالعمل الفني مثلما أراد . وربما تحقق شرط آخر . فقد يكون الأثر العقلي الذي امتثاره عيهم - من ناحية أو أخرى - أثرا عقليا قويا يتعصب حياتهم ، ومن ثم فإنه لن يؤدي الى إثارة أعجابهم فحسب . بل والى أقرارهم بفصله كذلك .

وأول ما يلاحظ على نظرية الفن هذه القائمة على فكرة (المنبه ورد العمل) هو أنها ليست شيئا مستحدثا . أنها نظرية الكتاب العاشر في جمهورية أفلاطون . وكتاب الشعر (البوشيقا) لأرسطو وكتاب فن الشعر Aps Poetics لهوراس . فلقد انسح السيكولوجيون الدس اسعادوا منها - عجزوا لم لم يعرفوا - ففصب ضئمة الشعر دون أى شكك فيه بعد النقد الهدام الذي لاقاه على يد الاستطيعيين في القرون القليلة الماضية .

ولا يرجع هذا الى اعتماد نظريهم على دراسة أفلاطون وأرسطو مع اغفالهم للمؤلفين الأكثر حداثة . بل يرجع الى أنهم مثل العلماء المتكئين الذين يعتمدون على الاستقراء - قد عنوا بالوقائع . ولأن كانت عنايتهم قد انصبت على الوقائع الخاطئة (وهذه كرامة لن تستطيع الوسائل الاستقرائية - حمايتهم منها) - فطريتهم في الفن قد اعتيبت على دراسته كما هو مفهوم بعناء الباطل .

وهناك حالات متعددة يدعى البعض فيها صفة الفنان . ويشرع متعبها في إلهامه الإلهي بصبغة معينة للهو جمهوره . فالهجر النبي يلقى بنفسه على الأرض لاثارة الضحك بكك عندا من الرسائل المجرية نجاح التي تساعد على تحقيق هذه الاثارة . والأمر بكك في حالة أدب (القرائح) أو أدب الاثارة . وفي حالة الخطباء السيلبيين والوعاظ الدينيين أصحاب القبايات المصدة الذين يتبحون وسائل مصدة لتحقيقها .

ومكنا . وربما امكنا اجراء . يصيف تقوى لهذه الغايات (١) .
 عاولا - قد تكون غاية الفنان في اثاره نوع معين من الاتصالات - والاتصالات
 حد تكون غالبا من اى نوع . ومن الفوارق الأكثر أهمية . التفرقة بين
 اثاره الاتصالات لذاتها . باعتبارها من التجارب المستحبة . لو اثارها
 باعتبارها ذات قيمة في الحياة العملية . ويتبع للمرجون وكتاب الاثارة
 اول هذين القسمين . كما يتبع القطب السياسيون والدينيون الفريق
 الآخر . ثانيا - قد تكون الغاية في استحداث الأعمال فكرية معينة . وهذه
 قد تكون كذلك من انواع مختلفة للغاية . الا ان هذه الاستحابة قد تحدث
 بعمل احد دافعين . فلما ان يكون السبب هو اعتبار الموضوعات التي
 تدور حولها جديدة بالفهم . أو اعتبار الأعمال ذاتها جديدة بالإتياع .
 حتى وان لم تؤد الى شئ له أهمية في سبيل المعرفة . ثالثا - قد تكون
 الغاية في استحداث نوع معين من القمل . وفي هذه الحالة كذلك
 يوجد دافعان . فلما ان القمل يتصور شيئا ناعما . أو لانه يتصور شيئا
 صوابا .

لدينا اذن ستة انواع تسمى فما يتبع الخطا . ولقد اعتبرت كذلك
 لانها انواع من الصنعة فيها يستطيع مزاولو هذه الأنواع - باستخدام
 مهارته - احداث رد فعل سيكولوجي مرغوب في جمهوره . ومن ثم تتبع
 هذه الأنواع التصور المهجور - وان لم يكن قد توارى وجه واحتفى -
 لصنعة الشعر وصنعة التصوير وما اشبهه . ونرى تصورات باطلة .
 لأن التفرقة بين الوسيلة والغاية التي نرتكن اليها كلها لا تتبع الفن
 بمعناه الحق .

فلنقسم اذن هذه الأنواع الستة باليساها الصحيحة . فإذا اتى اى
 اشغال لذاته باعتباره تجربة مستنة . فان صنعة البثرة تسمى برسها .
 وإذا كان القصد من هذه الاثارة هو قيمته العملية . جيبى هذا النوع
 بالسحر (ويوسف يشرح معنى هذه الكلمة في الفصل الرابع) . وإذا
 أثبتت ملكات الفكر مجرد استحداثها على الملأ . يصعب القمل الذى يرمى
 الى اثارتها بالهز - لم اذا قصه به معرفة شئ أو آخر فانه يرمى
 تعلبا . وإذا استعبر اى فعل على وجه النفع كان القمل الذى ادى الى

(١) السهر الممد دجاني فى سميتها تصنيفات لقرينة دار الفكر فى الواقع ان تصنيف
 (استحداث الأعمال الفكرية) هو (استحداث انواع معينة من العمل فى الإنسان) وهذا
 بكل بانه كما هو فى الفكر فى القصد الذى يرمى نواحيها لإحداث هذه النتيجة . ومن اعم
 هذه القصد ان تكون ثلاثيا بسلا مطلقة . وطى هذا فاما ان تكون استجابات لبيات .

للإشارة إعلاناً أو (يروا جنداً) باستخدام المصنوع الحديث السائد وليس المصنوع القديم . فإذا ذكيت هذه الإشارة باعتبارها حقاً اسمياً ما ترغيباً أو تحسباً .

هذه الأنواع الستة - كل منها على حدة أو بعد الجمع بينها - تقتل على المهام التي يقوم بها كل ما اغتصب اسم الفن في الصالم الحديث بنوع الخطأ . وليس يتها وبين الفن الحق أية صلة . ولا يرجع هذا (مثلما قال أوسكار وايلد ببراعة الفنتا التي تمتد على الإخفاق في بلوغ الحقائق تم الملاحظة بإدعاء أصابتها بعد ذلك) إلى أن « الفن كله بغير نفع » لأن الأمر ليس كذلك - فالعمل الفني قد يكون مصلحاً ويؤدي إلى التعلم . ويحتوي على الفاز ، ويساعد على الترويح وما إلى ذلك . ولا يحول هذا دون احصائه بأنه فن . وما من شك في أنه إذا اتصف بمثل هذه الخصائص سيكون مصلحاً بحق . وقد يرجع السبب في هذا - ولعل أوسكار وايلد قد أراد قول ذلك - إلى أن ما يصلح قسماً شياً ، وما يصلح مقيداً شياً آخر . فتقرر نوع رد الفعل السيكولوجي الذي يحدثه ما يدعى بالعمل الفني (على سبيل المثال إذا تسألت كيف تؤثر فيك قصيدة معينة) غير مرتبط بالمرء بتقرير هل هو عمل فني أو لا . كما أنه غير مرتبط كذلك بمسألة نوع رد الفعل السيكولوجي الذي تصد إحداها .

من هذا يتضح أن تصنيف ردود الفعل التي تحدثها خصائص الشعر أو اللوحات أو الموسيقى وغيرها ، ليس تصنيفاً خاصاً بأنواع الفن ، بل هو خاص بأنواع الفن الزائفة - على أن كلمة « الفن الزائف » تعني شيئاً ليس بفن ، وإن كان يوصف خطأ بأنه فن . ولئن يحدث خطأ في وصف شيء ليس بفن بأنه فن إلا إذا وجد أساس ما للخطأ . كان يكون الشيء الذي فهم على سبيل الخطأ بأنه فن . قريباً من الفن إلى درجة تسهل حدوث الخطأ . فكيف ينبغي أن تكون مثل هذه القرابة ؟ . لقد سبق أن رأينا في الفصل السابق أنه قد يحدث جوع بين الفن والدين مثلاً ، ويكون هذا الجوع من نوع يؤدي إلى تبيعة الباعث الفني - برغم وجوده بحق - للباعث الديني . قلنا أسميت حيلة مثل هذا الجوع ببساطة لما ولا شيء غير ذلك ، لهذا قلنا إلى الإجابة الآتية : « أنه ليس بفن ، أنه دين » فترام المعوي في هذه الحالة هو أن ما هو دين فمضب قد اعتبر فناً بنوع الخطأ إلا أن مثل هذا الخطأ لا يحدث إطلاقاً في الواقع - وما يحدث هو وصف مزاج من الفن والدين على سبيل الجواز بالفن . ثم

نسب الخصائص التي يصنف بها باعتباره فنا وليس باعتباره فنا إليه
بنوع الخطأ . يفترض أنها من خصائصه فنا .

ومن هنا يمكن القول بأن هذه الأنواع المختلفة من الفن الزائف
هي في الواقع أنواع مختلفة من الاستخدامات التي قد يستخدم فيها
الفن .

وإذا أردت تحقق أي مقصد من هذه المقاصد لوجب وجود الفن أولا ،
ثم بعد ذلك خضوعه لأية غاية نفسية . فبمجرد توفر قدرة للإنسان على
الكتابة لن يقدر على الكتابة للدعاية . وبمجرد وجود قدرة على الرسم ،
لن يستطيع أن يكون رسام صور حزلية أو صور إعلانات . هذه الأفعال
قد مرت في كل حالة من الحالات عند تقدمها في عملية من مرحلتين :
فأولا هناك كتابة - أو رسم أو أي شيء آخر - قد تمت ممارستها باعتبارها
فنا لذاتها . وتبعا لنوايتها ، كما أنها قد تمت وفقا لطبيعتها الحقة ، بغير
حيالة بهذه النواحي الأخرى . ثم توقف هذا الفن المستقل للكشف بذاته ،
بعد أن هيئت الأرض لظهوره أو أصبح to the Plough - كما يمكن
القول - ثم أوعم على ترك طبيعته الحقة . وخضع لغاية أخرى غير غايته .
وهنا تكمن المسألة القوية لموقف الفنان في العالم الحديث . فهو قد ورث
تراثا تعلم منه ما ينبغي أن يكون عليه الفن ، أو على الأقل ما ينبغي
ألا يكون عليه . ولقد مسح لثامه وكرس نفسه لخدمته . ثم بعد ذلك ،
وعندما يجيء وقت طائلته المجتمع بتقديم العون له ، لكي يكرس نفسه
لغاية ليست مع كل هذا غايته الذاتية بل هي غاية من بين غايات الحضارة
الحديثة ، فإنه يكتشف أن حياته موهونة بنيت اعتقاداته وباستخدامه الفن
الذي اكتسبه ، في صورة تتعارض مع طبيعته الحقة كان يعمل في الصحافة
أو معمم إعلانات .. إلى غير ذلك . وهذا الخطأ قد يفرق في نطاقه
الدعاية أو الاتجار في الجسد .

وحتى في مثل هذه الحالة المثالية للطبيعة . قال الفنون لن تكون
مطلوبا مجرد وسائل لغايات تفرض عليها . فالوسائل - بعينها الصحيح -
تبتكر من أجل الغايات المراد تطبيقها . ولكن في هذه الحالة ينبغي أن
يوجد الأدب أو الرسم وغير ذلك أولا ، قبل القيام بتوجيهه إلى المقاصد
المطلوبة . ومن ثم فمن الأخطاء الأساسية الثقافية أن يصور الفن ذاته
وميله لأية غاية من هذه الغايات حتى إذا اضطر للخضوع لخدمتها .
وحو خطأ كبيرا ما حيفته النزعات الحديثة في علم النفس . كما يقوم

ينجليه في الوقت الحالي - بطريقة ذات تأثير - أنليس دور سلطة أكاديمية -
ومع كل هذا ، فإن هذا الاتجاه لا يزيد من كونه صورة جديدة للمناقشة
القديمة القائلة بأن الفنون أنواع من الصناعة ، وذلك بعد أن نضجت في
رؤى مستعار هو العلم الحديث .

فإذا كان هذا الاتجاه قد خضع حتى أصله . فإن هذا لا يرجع
إلا لأنه قد تردى من مازق آخر . وتسمح نظرية هؤلاء براين بدليل :
لأن اعتبار ماهية الفن هي اقارة حدود فعل مهنة في جملة متدويعهم ،
أو أن هذه الاثارة نتيجة متبعتة من ماهيته في ظروف معينة . ولنتظر
إلى الخرائ الأولى - فإذا كان الفن قد انصف بذلك لجرد آثاره ودود فعل
مهنة ، فإن القبان وفقا لهذا المعنى مجرد مورد عقابر أو متغيرات شارة
أو نافعة . ولن يكون ما أسميناه أعمالا غنية شيئا أكثر من جانب من
محتويات الفارماكوبيا (١) . فإذا تسلطنا على الأساس الفني تركننا إليه
الفرقة بين هذا الجانب من الفارماكوبيا والجوانب الأخرى ، لما صادفتنا
اية أسمية .

وهذه ليست بنظرية للمي - وهي ليست استلطفا بل هي شيء
متعارض مع الاستلطفا . ولو أنها عرضت باعتبارها بياناً صحيحاً عن
بهاوب أصحائها لوجد علينا أن نقبلها وفقاً لهذا الأسس . على شريطة
أن ندرك الفخار أصحابه هذه التجارب إلى اية تجربة استلطيفية ، أو
اقتطوعهم على الأقل إلى اية تجربة قوية بالهجرة الكيفية التي تساعد على
ترك أثر عبق في نفوسهم يمكنهم من اكتشافها عندما يتأملون والظهور
للصرف على ملامح هذه التجربة الأسابية (٢) . ومن المستطاع بالطبع
أن تقامد الصور وأن تسمح للموسيقى وأن نقرا شعراً دون أن نجعل
على اية تجربة استلطيفية من هذه الأغنية . وقد يستشهد عند عرض
هذه النظرية السيكلوجية في الفن بالانطباع في الكلام عن أعمال فنية
مهنة . غير أنه لو كان هذا الكلام مرتبطاً حقاً بالنظرية لما كان من
الواجب وصفه بأنه فني أو نظرية استلطيفية - تماماً كما لا توصف

(١) انظر كتابه (جيمي) J. G. Jarrow - بينب الشج والهرج : Scepticism
- ١٩٧٧ - & Poetry

(٢) بعد مفكور ريتشاردس I. A. Richards في الوقت الحالي أبرز نقطة
النظرية التي أعادها . ولن استطيع القول بعدم توفر تجربة استلطيفية فيه - غير أنه
لا يخلص في كتابه . بل يكشف عنها بين اللغة والأخرى . فليس وقتها لقيام
عربية له كسوف وسط كتابته .

هذه الصلة الانتقالات التي تظهر في صيغة The Tailor & Cutter في ضد الطرائق التي اتبعها وسأنا الشخصيات الكلاسيكون في وهم المتوكله، والمساويل . ولو حاولت هذه النظرية أن تنسب نفسها باعتبارها طريقة في النقد الفني ، فإن اعتمادها سيكون مقصورا (إلا إذا تناسلت أسسها) على معايير غير استدلالية ، كما يصدق عندما تحاول تفسير الأرباب الموسوعية لأية قصيدة مطوية . ففكر قائمة يردود العمل التي تحدث لدى أشخاص أخفى عنهم اسم الشاعر ، بغض النظر عن براعة هؤلاء الأشخاص أو خيرتهم بالهمة الشاقة الخاصة بفتح الشعر ، أو قد تلجأ إلى ذكر عدد الاتصالات مفصلة التي تأخر بها مسنوع واحد ، وأمكن لعالم النفس أن يصورها بأنه أن رأها تحقيق بقيمتها .

وتمنح هذه المصلة عن عدم المناسبات بالنسب في هذا التحليل . والحل الآخر الممكن اللجوء إليه هو ألا ينظر إلى الإشارة التي تحدثها وردود فعل معينة على أنها مادية الفن . بل ينظر إليها باعتبارها نتيجة منبثقة في ظروف معينة من طبيعة هذه المادية . في هذه الحالة يبقى الفن بعد التحليل وما يترتب على ذلك هو الاعتماد عن مهمته وتناول أشياء معينة الصلة عنه ، عندما يكون تقرير أي صيقل عن تأثير أي عقار لم يحل بعد ، بعيد الصلة عن مسألة تكوينه الكيماوي . ونحن إذا سلمنا بأن الأعمال الفنية في ظروف معينة تثير ردود فعل في متفوقها - وهي حقيقة - وإذا سلمنا بأنها تحدث ذلك لا بسبب عوامل أخرى غير طبيعتها باعتبارها أعمالا فنية ، بل بسبب هذه الطبيعة ذاتها ، وهو خطأ . فمع كل هذا لن يترتب الفناء أي ضوء على هذه الطبيعة من جراء دراسة وردود الفعل هذه .

والواقع أن الدراسات النفسية لم تصبح شيئا لتفسر طبيعة الفن ، برغم كل ما أدته لتفسير طبيعة جوامع أخرى في التجربة الإنسانية، قد ترتبط بالفن أو يخلط بينها وبينه من كثر لآخر - وما أسهم به علم النفس للاستطابق الزائفة كثير ، أما ما أسهم به للاستطابق الحق فهو لا شيء .

٦ - الفن الرفيع والجمال

يترتب على هذه النظرية التقنية في الفن قيد مصطلح معين وصنف منه الفن النقي « بالفن الرفيع » . هذا المصطلح يعني القول بأن الفن ينقسم إلى نوعين : « الفنون الناقصة » و « الفنون الرفيعة » .

والفنون النافذة هي الصنائع مثل التصفين والنسيج والخزف وما شابه ذلك ، وبعبارة أخرى « الفنون » (الصنائع) المختصة بصنع ما هو نافع .
وهذا الكلام يتضمن القول بأن جنس الفن قد أدرك بوصفه صنعة وأن عبارة « الفن الرفيع » تعني : « الصنائع التي تخص بصنع الأشياء الرفيعة أو الجميلة » معنى هذا أنه قصد باستخدام المصطلح المشار إليه إلزام أي إنسان بإتباع النظرية التقنية في الفن .

ومن حسن الحظ أن المصطلح « فن رفيع » - مع استثناء بعض كتابات قليلة عتيقة ، لم يعد شائعا ، غير أنه من غير الواضح هل يرجع هذا إلى اجتماع على رفض الأفكار التي يصير عنها ، أو أن اختصار المصطلح إلى كلمة « فن » قد وجد ملائما ، وعلى أية حال ، يبدو أن بعض هذه الأفكار لم تختف بعد ، ولهذا قد يكون من المستحسن تأملها هنا .

١ - إن العبارة تكفي القول بأن الفن والصناعة - مع استخدام المصطلحات الجديدة التسالفة المساوية للمصطلحات القديمة « فنون رفيعة » ، و « لون نافذة » - هما نوعان في جنس واحد باعتبار النوعين ينتجان أساسا أشياء مصنوعة مع اشتراكهما في الخصائص التي يعنى انصاف هذه الأشياء بها . وهذا خطأ ينبغي أن يسمي من أذهاننا بكل عناية مستطاعة .
وعند القيام بذلك ، من الواجب أن نتحرر من الفكرة القائلة بأن مهمة الفنان هي إنتاج نوع خاص من الأشياء المصنوعة المسماة بالأعمال الفنية « Works of art » أو « Objet d'art » والتي هي عبارة عن أجسام يمكن إدراكها حسيا (مثل الخيش للون ، والأحجار المنحوتة ، وغير ذلك) .
فهذه الفكرة لا تعني غير النظرية التقنية ذاتها بطايعها - وسوف نبين فيما بعد بشيء من التفصيل فيما ينتجه الفنان صفة جوهرية وفقا لطبيعته وسنرى أنه يقوم بشيئين : (أولا) يقوم بشيء « باطنى » أو « عقل » ،
أخر بشيء - كما تقول - موجود في رأسه ، وفيها وحدها - هذا الشيء ينتمى إلى نوع الأشياء التي اعتدنا وصفها بأنها عجيبة - (ثانيا) يقوم بعمل جسم أو شيء - يمكن إدراكه حسيا (صورة أو تمثال « » الخ) ،
وتحديد صلة هذا الشيء بالشيء العقل على وجه الدقة في حاحة إلى زيادة تحديد . ومن بين هذين الشيئين ، من الواضح أن الشيء الأول ليس بالشيء الذي يمكن تسميته بالعمل الفني ، إن قصد به شيء تم عمله مثلما يعمل الناج قلشا . غير أنه بالنظر إلى أن الفنان من ناحية ينتج هذا الشيء في النهاية ، لهذا السبب فالتنسيق مساين لأن من واجبنا أن نسميه « بالعمل الفني الحق » . والشيء الثاني - هو الجسم الذي يمكن

أدراكه حسيا ، وسأبين أنه مجرد شيء ظاهري بالنسبة للشيء الأول .
 لذ أن عمله ليس هو الذي دعا إلى اعتبار الإنسان متانا ، لأنه مجرد عمل
 ثانوي عرضي بالنسبة للعمل الأول . ومن ثم فلذا اعتبر هذا الشيء علا
 قتيما . فإذ هذا لا يرجع إلى أن من حقه أن يكون كذلك ، بل بسبب الصلة
 التي تربطه « بالشيء العفوي » أو التجربة التي تحدثت عنها الآن . فليس
 هناك شيء ما يصح وصفه بأنه عمل من Object d'art في ذاته ، فلذا
 وصفنا أي جسم أو مدرك حتى بهذا الاسم أو بما يرادفه ، فإنا نقل
 ذلك بسبب الصلة التي تربطه . بالتجربة الاستطوقية التي تمت
 « العمل الفني الحق » .

٢ - وتضمن عبارة « فن رقيق » بعد ذلك القول بأن العمل الفني
 من ناحية كونه جسما أو مدركا حسيا . له خاصية تميزه عن منتجات
 الفن النافع ، هذه الخاصية هي الجمال - وكلية جمال من التصورات
 التي تعرضت لشدة المسخ بفعل قرون عديدة من التعامل في نظرية
 الاستطوقيا ، وعليها إصلاح هذا الخطأ . والكلية لا تنتمي إلى اللغة
 الانجليزية ذاتها . بل هي تنتمي إلى كلمات دلوية شاعت في الحضارة
 الأوروبية (Le beau, bellum ; il bello) وآخر هذه الكلمات قد
 استخدمت مرادة للكلية اليونانية καλός « kalos » - وإذا رجعنا إلى اللغة
 اليونانية فسنرى أنه لا وجود إطلاقا لأية صلة بين الجمال والفن . وتعد
 قال أفلاطون الكثير عن الجمال . وفي هذه الأقوال لم يفصل أكثر من
 تمييز ما نراه متضمنا في استخدام اليونانيين عادة للكلية « فنعلم
 جمال الشيء هو ما يوجنا على الإعجاب به وارتفاؤه ، أي أن καλός
 هو الموضوع الحق لل desire (الحب) . وهكذا فإن نظرية الجمال
 عند أفلاطون لا ترتبط بنظرية الشعر أو أي فن آخر ، بل هي مرتبطة
 أولا بنظرية الحب الجنسي ، وثانيا بنظرية الأخلاق (فهي تمثل غاية
 عملنا عندما يبلغ العمل ذروة قوته) . ويقول أرسطو بالمثل عن الفعل
 النبيل بأنه « يحصل من أجل الجمال » καλὸν ἕνεκα « for
 وثالثا هي مرتبطة بنظرية المعرفة ، وتدل على ما يجذبنا إلى طريق الفلسفة
 والبحث عن الحقيقة - فتسمية الشيء بالجميل في اليونانية ، سواء في
 اللغة اليونانية المادية أو اللغة الفلسفية يعني وصفه بأنه مثير للإعجاب
 أو ممتاز أو مرغوب . وقد توصف التصيفة أو اللوحة - بلا جدال -
 بهذه الصفة غير أن تشمها جملا الحق مماثل لتستع الحلة أو أي شيء
 بسيط مستوع به . فمثلا قد دلب هوميروس ، أتباعا لهذه القاعدة على
 وصف (صنتع) هوميروس ، بالجمال . لا لأنه تصويره شيئا بديع

التصميم أو الرخرفة ، بل لأنه رآه مستدلاً لطيفاً يساعد على الطيران .
كما يساعد على السير .

رغم الصور الحديثة ، ظهرت محاولة حاسمة من ناحية الباحثين ،
الاستطائقيين للاقتصار على استخدام الكلمة في نفعه الخاصة الموجودة
في الأشياء ، التي تنقصنا عند تأملها ، الى الاستمتاع بالتجربة الاستطائية
التي نتعرف إليها فيها . غير أنه لا وجود لمثل هذه الخاصية . والكلمة
- وهي كلمة جديدة بكل تقدير في الاستخدام العادي - لا تفي ما يود
الباحثون الاستطائيون أن تمنحه . بل هي تفي شيئاً مختلفاً تماماً كثير
الشيء بما نسميه *resemblance* في اليونانية . وسوف أعكس وصح هذه
النقاط عند تناولها .

(١) الكلمتان حبال . وخيل . كما تستخدمان بالفعل لا تفضتان
أي مفهوم استطائقي . فنحن نقول لوحة جميلة أو تمثال جميل . غير
أن هذا لا يعني غير لوحة مثيرة للاعجاب أو لوحة مبتذلة . وما من شك في
أن عبارة « تمثال جميل » في جملتها تدل على مفهوم الايمان الاستطائقي ،
الا أن ما يدل على الجانب الاستطائقي في هذا المفهوم ليس كلمة « جميل » ،
بل هو كلمة « تمثال » . فكلمة جميل المستخدمة في الحالة لا تختلف
عن استخدامها في عبارات أخرى مثل « برهان حسن » في الرياضه
أو « خطة جميلة » في البلياردو . هذه العبارات لا تعبر عن نظرية
استطائية عند الشخص الذي يستخدمها منسوبة الى الخطة أو البرهان .
لها تعبر عن اتجاه إعجاب مثلي . قد أحس أداؤه بقص النظر عن اتصاف
هذا العمل بأنه استطائقي أو فكري أو جمالي .

ونحن نصدق الأشياء بأنها جميلة - ومثل هذا الوصف ليس أقل
شيوفاً ولا أقل دقة - عندما يصعد إيمانها على امتتان حواسنا بها
حسب كوصفنا شريحة من لحم الضأن بأنها جميلة أو قولنا ان النبيذ
جميل . أو عندما يرجع إيمانها الى كونها وسيلة أحسن استعدادها
وأحسن منها لتحقيق غاية كساعة جميلة أو تلسكوب جميل . ونحن
عندما نصف الأشياء الطبيعية بأنها جميلة فقد يرجع ذلك الى اشارتها
الى التجارب الاستطائية التي نستمتع بها أحياناً ونكون مرتبطة بها .
اذ أننا نستمتع بمثل هذه التجارب في حالة ارتباطها بأشياء طبيعية كما
نستمتع بها كذلك مرتبطة بأعمال فنية *Object d'art* . واعتقد ان
استمتاعاً بهما في الحالين متشابه . غير أنه لا يلزم إرجاع استمتاعنا
بهذه الأشياء الى تجربة استطائية . فقد ترجع بالمثل الى اشباع أية

رعية أو كثرة أو انفعال . فالمرأة الجميلة تعنى عادة المرأة التي نراها مشتتة من الناحية الجنسية . واليوم الجميل هو اليوم الذي يجلب فيه روح الجو الذي نحتاجه . لقضاء أية حاجة أو أخرى . أو قد ترجع الى سبب آخر مثل قولنا : الترويب الجميل أو الأسية الجميلة . باعتبارها يجعلنا نشعر - بأفعالات معينة - ولقد رأينا أن وجود الفصل الانشائي عند غير ذات صلة بالميزة الاستطيقية . وأثار كاسط عند للمساهة بقطعة عندما تسأل : « ألم أرى حد تجد نظرتنا الى أغنية الطائر نظرة استطيقية » وإلى أي حد تعد شعورا بالتعاطف لراه كائن رقيق » . ولا جدال في أننا كثيرا ما نسمى وملاءما الكائنات الأخرى جميلة عند نقصد القول بأننا نحبها ، وأن هذا لا يرجع الى مجرد أسباب جنسية - وعن الأشياء التي تفسس شعاع قلوبنا منظر عيني الفجر اللامعتين ، أو منظر الزهرة بحيويتها وروقتها . الا أننا متأثر يمثل هذه الأشياء بفصل الحب التي تكنه حياة لحيات ، ولا يرجع هذا الى أي حكم خاص يتميز استطيقى . فليست هناك أية صلة بين التجربة الاستطيقية وجانب كبير من وصفنا الأشياء الطبيعية بأنها حسنة . أنها متصلة بنوع التجربة الأخرى أسماء أعلاطون *Plato* .

وقد يقول عن كل هذا الاستطيقيون المحدثون الذين يعرفون الربط بين فكرة الجمال وفكرة الفن ، إما أن الكلمة تستخدم استعمالا صحيحا . عندما يكون هذا الاستخدام دالا على الارتباط بالتجربة الاستطيقية . وأن استخدامها . لا يكون صحيحا . في الحالات الأخرى . أو يقولون بل قد الكلمة تحتل أكثر من معنى . فلها استخدام استطيقى وآخر غير استطيقى معا . والموقفان معا غير مقبولين . فالموقف الأول يمثل تلك المحاولات الكثيرة الفجور التي يقوم بها الفلاسفة لتبرير أسماءهم استخدام كلمة ما بطلالة الآخرين بإساءة استخدامها بنفس الطريقة . فهم يقولون : علينا ألا نسمى شريحة اللحم المشوية جميلة . ولم لا ؟ لأنهم يرغبون أن نقرهم على جعل الكلمة مقتصرة على الدلالة على مقاصدهم . حسنا أن هذا لن يؤثر في أحد آخر غيرهم ، لأن ما يروون إلى تعجيله من وراء ذلك - كما سنرى في الفقرة التالية - هو تركهم يتكلمون هراء . أما الموقف الثاني فغير صحيح بكل بساطة . . . إذ أن الكلمة لا تحتل أكثر من معنى . فإن كلمة « جمال » شيئا استخدمت ، وهما استخدمت ، فأنها قبل على ما تحويه الأشياء من خصائص تدعونا الى حبها والاعتباب بها أو اشتهاها .

(ب) وعندما يرغب هؤلاء الاستطيقيون في استخدام الكلمة للدلالة على خاصية في الأشياء ترد اليها مشاؤكتنا لهم في الاستمتاع بالتجربة

الاستطابقية، فاعلم بالخبرتنا باستخدام الكلمة للدلالة على شيء غير موجود .
 لذلك يوجد نحل هذه الخاصية . ان الصيغة الاستطابقية فعل قائم بذاته .
 فهي تبيحت من بلطفه وليست رد فعل لشيء محييه ينشأ من أنواع مختلفة
 من الأنواع المنهجية . وعلى ذلك بطل من يريدون استخدام كلمة جمال
 بهذا المعنى وعيا تاما . وليس من شك في أنهم يروجون لفكرتهم التي
 يطلقون عليها اسم « ذاتية الجمال » بنبر ادواك ' لأن قبول هذه الفكرة
 يعني زوال المورد الذي ارتكوا اليه في اغتصاب كلمة الجمال وإصلاحها
 عن معناها الصحيح . فاقول بأن الجمال ذاتي يعني ان المعيار
 الاستطابقية التي نستصح بها عند توباطها بأشياء معينة ، ليست معتمدة
 من أي خصائص تصف بها هذه الأشياء لأنها لو اتصفتم بها لوجب
 تسميتها بالجمال ، إنما هي نتيجة من فعلنا الاستطائقي .

ومع ذلك نقول ان نظرية الاستطابق هي نظرية خاصة بالمرء وليس
 بالجمال . ونظرية الجمال عندما استعانمت عن الربط بين الجمال
 والحب (كما هو الحال عند افلاطون ، وكان أبرا صحيحا) الربط بينه
 وبين النظرية الاستطابقية . لم تفعل أكثر من محاولة إنشاء استطابقا على
 ليس ذاتية ، وبعبارة أخرى : لم تفعل أكثر من محاولة تفسير الفعل
 الاستطائقي بالرجوع إلى خاصية مفترضة في الأشياء التي نصادفها في
 هذه التجربة . هذه الخاصية المفترضة التي اخترعت لتفسير الفعل
 ليست في الواقع شيئا آخر غير الفعل ذاته . بعد وعيها بطريقة باطلة
 في التاتم الخارجي بدلاً من وعيها في صاحب التجربة .

الفصل الثاني

الفن وتمثيل الأشياء

١ - التمثيل والمحاكاة

إذا لم يعتبر الفن الحق نوعاً من الصنعة ، فإنه لن يكون تمثيلاً ، لأن التمثيل مسألة مهارة وصنعة من نوع خاص . وأما كونه للفن السابق قد أثبتت افلاس النظرية التقنية في الفن . فمن الناحية المصلحية الدقيقة ، لا ضرورة لهذا الفصل . لأن غايته مستتجة إلى اثبات أن الفن الحق ليس تمثيلاً ولا يمكن أن يكون كذلك . غير أن فكرة التمثيل قد قامت بدور هام للغاية في تاريخ الاستعلاكية بحيث لا يقضي هذا العرض الموجز . لهذا أرى أن أتناول عن الموجع السابق ذكرها ، وإن أتلفى الصلة بين التمثيل والصنعة ، وأتناول النظرية التمثيلية في الفن وكأنها نظرية مستقلة . ومن الفني عن البيان أن الحق ما كتبت عن الفن في القرن التاسع عشر ، وما قيل عنه ، لم يكتب أو يقال عن الفن الحق ، بل كتب عن الفن التمثيل . واعتمد ذلك بالطبع على افتراض أن الكتابة عن الفن التمثيل تعني الكتابة عن الفن . ويحاول الفنانون والبقاد الجادون هذه الأيام تجاوز هذا الافتراض ، إلا أنهم يصادفون مشقة جمة في ذلك ، لأنه الرأي القائل قد تعلم بمرور الزمن أن يؤمن بنفس هذه الافتراض ، وكأنه حقيقة مقدسة . فلو كانت هذه الحقيقة لكانت لنا لتبرير نشر هذا الفصل .

وتتضح التفرقة بين التمثيل والمحاكاة - فالتمثيل خلق جديد مستطاع إذا كانت هناك صلة بغيره بغيره فنون كثيرة يقتضيها بغيره بغيره . نموذجاً

المبراعة الفنية - ويمتيز تشبيليا اذا كانت هناك صلة تربطه بشيء فنى
 « الطبيعة » ، أى شيء غير الأعمال الفنية .

والمحاكاة مصنعة كذلك ، ولهذا السبب نعد مسمية أى عمل فنى
 مرموم فى حالة اعتماده على المحاكاة بالعمل الفنى ، بطلقة . وفى الوقت
 الحالى ليس ثمة ما يدعو الى تأكيده ذلك . فكتيرون يرسمون ، ويكتبون ،
 ويؤلفون موسيقى ، مدفوعين بروح المحاكاة البحتة ، ويشبهون كتابا
 ورسامين أو موسيقيين . ويرجع هذا الى سبب واحد هو نجاحهم فى نقل
 طابع أحد من توطعت شهرتهم . غير أنهم — وكما جمهورهم — يفترون
 بأنه ما دام منهم من هذا النوع فهو زائف . ولهذا قد يكون أثبت ذلك
 مصيبة للوقت ، والتوسع فى الكلام عن النظرية المقابلة ، ربما كان أحق
 من هذا . واليوم ينظر أحيانا الى الأصالة فى الفن ، التى تمنى عدم وجود
 تشابه مع أى شيء آخر قد سبق اجتازه ، كأنها ميزة فنية . وهذا بالطبع
 يتنافى العقل . فإذا كنا قد قمنا انتاج شيء ما بقصد تشابهه مع الأعمال
 الفنية الموجودة مجرد صفة . فإن الأمر بالمثل والسبب نفسه فى حالة
 انتاج أشياء بقصد عدم تشابهها معها . ومن بعض الوجوه يمد أى عمل
 فنى حالى طرفا ، غير أن الطرافة بهذا المعنى لا تمنى عدم التشابه مع
 الأعمال الفنية الأخرى . انها تمنى أن هذا العمل الفنى هو عمل فنى
 وليس شيئا آخر .

٢ - الفن التشبيل والفن الحق

المذهب القائل بأن كل الفن تشبيل ، هو مذهب يعزى عادة الى
 البلاطون وأرسطو (١) . ولاتبع مفكرو عصر النهضة والقرن السابع عشر
 اتجاهها فنيا رايًا متشابهًا لذلك . وفيما بعد ، ساد بوجه عام الرأى القائل
 بأن بعض أنواع الفن تشبيلية والبعض الآخر ليس كذلك . واليوم لم
 يعد هناك رأى محتش غير القول بعدم وجود أى فن تشبيل . وعلى أية
 حال ، فإن هذا هو رأى الغلب الفنانين والنقاد الذين يستحق رأيهم
 النظر . عندما يكون هذا الاستخدام دالا على الإرتباط بالتحجربة
 الاستطيقية ، وإن استعملها ، لا يكون صحيحا ، فى الحالات الأخرى .
 أو يقولون بأن الكلمة تحتل أكثر من معنى . فلها استخدام استطيقى
 وآخر غير استطيقى معا . ولوقلان معا غير مقبولين . فالوقوف الأول
 يمثل تلك المحاولات الكثيرة التبعوى التى يحرم بها الفلاسفة لتبرير

(١) ولو كان هذا معتد بهلا - لنظر القسم الثانى .

فما دهم استخدم كلمة ما بطلانية الآخرين بلسانهم يستعملها بنفس الطريقة . فهم يقولون : علينا ألا نسمى جريمة اللحم المشوية جريمة . ولم لا ؟ لأنهم يوشعون أن تفرحهم على جعل الكلمة مقتصورة على الدلالة على مقاصدهم . حسنا ، إن هذا لن يؤثر في أحد آخر غيرهم ، لأن يرمون إلى تعظيمه من وراء ذلك . كما سنرى في الفقرة التالية . هو تركهم يتكلمون حرا . أما الموقف الثاني فغير صحيح بكل بساطة . إذ إن الكلمة لا تحتل أكثر من معنى . فلان كلمة « جمال » حينما استخدمت ، ومهما استخدمت ، فإنها تدل على ما تتويبه الأشياء من خصائص تدعونا إلى سبها والأعجاب بها أو اشتهاها .

(ب) وعنا يوجب هؤلاء الاستطقيون في استخدام الكلمة للدلالة على خاصية في الأشياء ترد إليها مشاركتنا لهم في الاستمتاع بالتجربة الاستطقية ، فانهم يطالبونا باستخدام الكلمة للدلالة على شيء غير موجود . فلا وجود لشيء هذه الخاصية . إن التجربة الاستطقية فعل قائم بذاته . فهي تبيث من باطننا وليست رد فعل محدد لنبيه ينشأ من أنواع محددة من الأشياء الخارجية . ويسى ذلك بعض من يرون استخدام كلمة جمال بهذا المعنى وهيا فلما . وليس من شك في أنهم يروحون لفكرتهم التي يطلقون عليها اسم « ذاتية الجمال » بغير ادراك . لأن قبول هذه الفكرة يسى زوال المبرر الذي ارتكبتوا إليه في اغتصاب كلمة الجمال وإعادها عن معناها الصحيح . فالقول بأن الجمال فلاتي يعنى أن التجارب الاستطقية التي نستمتع بها عند ارتباطها بأشياء معينة ، ليست منبثقة من أي خصائص تنصب بها غير أن أجدها لا يعلم بدقة ما الذي آتته أولئك الذين عبروا عنه ، أو ما الذي رفضوه .

والرأي القائل بأن الفن الحق ليس تشيليا ، وهو الرأي المتبع هنا ، لا يتضمن القول بوجود تمازج بين الفن والتشيل ، فكما هو الحال في مسألة الفن والصنعة ، هناك تقابل بينهما . فإن البناء والفنجان ، وهما من ناحية أولية من الأشياء المصنوعة أو من منتجات الصنعة ، قد يكونان من الأعمال الفنية أيضا . ألا أن ما يجعلهما من الأعمال الفنية لم يختلف عما يجعلهما من الأدوات المصنوعة . والتي التشيل قد يكون عينا فنيا ، ألا أن ما يجعله تشيليا شيء ، وما يجعله عينا فنيا شيء آخر .

فالمسورة الشخصية مثلا عمل تشيل لأن ما يطلبه الزبون هو اعظم قدر من التشابه . وهذا هو ما يرمى للفنان إلى تحقيقه ، وينتج ، إذا كان مصورا بارعا ، وهو أمر ليس من المسير تحقيقه . ونستطيع أن

فترض - بغير مبالاة - بأن هذا قد حدث في الصور التي رسمها مصورون عظماء مثل رافاييل وديسان وكيلاسكوب ودمبرانت - غير أنه مما كان الافتراض معقولا - فإنه مجرد التواضع - ولا شيء غير ذلك - فلو كانت الناس الذين ظهروا في هذه الصور ورحلوا ولن يستطيع أن يتحقق من التشابه بأنفسنا - لما اهتمت هذه الفنية الجيدة للصورة على تشابهها مع الأصل ، لما لمكننا أن نفرق بين الصورة الجيدة والصورة الرديئة إلا إذا كان الأصل حيا لم يتغير - ولقد عرفت جامع تصعب تربية - لم يحرص الملاحظ على التماثل صود شخصيات لهذا السبب نفسه - وكان يرى أنه بالنظر إلى أن مهمة راسم الصور هي تحقيق التشابه - فلما ليست هناك - بعد موت الأصل - طريقة ما للفرقة بين الصورة الجيدة والصورة الرديئة - أنه كان سمعنا بارعا -

ومع كل هذا - فمن قدود على التعرقة - وترجع معذرتنا على تطبيق ذلك إلى أنه رغم أن الزبون عندما يطلب تصويره لا يطلب عملا فنيا - بل يطلب تشابهها - فإن المصور عندما يحقق طلبه قد يعطيه شيئا أكثر مما طلب - أي أنه يعطيه صورة تضيئه وعيلا فنيا ما - وبالطبع هي ناجية ما - يعني أن تكون كل صورة عملا فنيا - وصيق أن رأينا كيف كان هناك دافع فني عند مصممي الإعلانات - إلا أن طبيعته قد انحرفت - وخضعت لغاية بعد بما للنظر الفنية غاية ومهمة - بسبب ابتعادها عن غاية الفنان بمعنى الكلمة - ومصور الصورة يراجه نفس الموقف - فيبني أن يكون قبل كل شيء فنا قبل أن يصنع قدراته الفنية لغاية رسم الصور - فإذا كان الانحياز كاملا - فإن راسم الصور - سيري مطالب زبونه بأن يقدم له صورة عظيمة التشابه - إلا أنه سيخفي بسعته الفنية عندما يفعل ذلك - ومن هنا بعد الصور التجارية كأطلب تلك التي يراها المرء معلقة على جدران المازن الفنية - عملا فنيا - من ناحية - ومن ناحية أخرى - ليست كذلك - فهي عمل فني تظهر فيه دوافع فنية بحتة - إلا أنها قد سادت عن طبيعتها بعد تبيتها لغاية غير فنية هي غاية التشبيل -

ونفس عملا نفس صورة - عملا فنيا - قصه شيئا أكثر من ذلك - فمن نسي أنه بالإضافة إلى القدرة الفنية التي أخضعها الفنان لمهمة الحصول على التشابه - هناك قدرة فنية أخرى قد برزت على هذه المهمة - فأول كل شيء المصور قد استفاد من حقيقة القدرة على الرسم - للتصديق على التشابه ثم بعد ذلك - انتهر فرصة قبله بتحقيق التشابه - وقام

بانتاج عمل فنى . ولا حاجة لأن يشغل القارئ 'فخته' بمثل هذه الاسجية ،
ولما أنه يعرف ما أعني . أو لا يعرف . فلأن استطاع أن يكتشف بنفسه
الاختلاف بين أية صورة تجارية . قصد بها مجرد ارضه مطلب زبون من
حاجة عظم التشابه مثل التي يرسمها فنانون مشهورون مثل المستر أ .
والمستر ب . وبين الصورة التي تغلب فيها المبالغ الفنى على الدافع
التمثيلى مثل التي يرسمها المستر سى والمستر حى . استطاع أن يتابع
الكلام . ماذا لم يستطع القارئ . فمعنى ذلك اقتضاه الى التجربة التي
يطالبه بأن يتأملها كاتب هذا الكتاب .

وما قيل هنا عن صورة أى فرد سى أو الصورة التي تمثله . ينطبق
بالمثل على تمثيلات الأفراد الآخرين مثل صورة مندود أو صورة نهر
التايمز فى بانجبورن Thames at Pangbourne أو صورة وفاة
مليون . وسيان - كما سترى فيما يمد - هل وجد هنا الفرد حقيقة من
الناحية التاريخية ، أو وجد هنا المكان من الناحية الطبوغرافية ، أم كان
متخفلا مثل مستر توبياس شانلى (فى رواية تريسترام شانلى
لستون) أو حجرة يعقوب .

وسيان أيضا ، تمثيل الصورة لشيء مجرد أو تمثيلها شيئا علما .
والصورة ترمى الى تمثيل شيء مفرد ، ألا أن أوسطو قد بين عند كلامه عن
الدراما - كما بين سير حوشيا ورتولمر عند كلامه عن التصوير - (وكان
كلامها صحيحا برغم اعتراض رامسكين) وجود شيء فصيح تسميته
بالتمثيلات المعصية . فالزبون الذى يشتري صورة لصيد الثعلب أو صورة
لشرب من الحبل ، لا يشتريها لأنها تمثل شيئا بالذات للثعلب أو شربا
مطحا ، ولا شيء آخر . أنه يشتريها لأنها تمثل شيئا من هذا النوع .
والصور التى يزود السوق يمثل هذه الصور يعرف ذلك تماما . ولهذا
يجعل صورة الخنصر بالشرب أو صيد الثعلب ذات نطق واحد . ويميل الى
أخرى فانه يمثل ما اسماء أوسطو . بالكل . ولقد طن رامسكين أن
التمثيلات التى تعتمد على التصميم لا يمكن أن تهيم . فإن جيد . ولكنها
تستطيع . لا لأنها تمثيلات أو مشكلات معصية ، بل لأنه من المستطاع
وقتها الى مرتبة الفن الحق ، اذا تناولها فنان حق . وكان باستطاعة
رامسكين نفسه أن يتأكد من ذلك ، لو أنه خص توترن بسانته . ولقد كان
التعامل الذى عبر عنه هذه التمثيلات المعصية مجرد تكرار مماثل لاتجاه
الرومانتيكية الانجليزية فى القرن التاسع عشر . الذى حاول إيساد
« الكلى » من الفن ، لكنهم لا يتضح الفن للفهم ، إذ افترض أنه مبيجه
ماردا وغير عاطفى فى حالة تأثره به . ومن لم سيكون لمح فنى .

٢ - ما ذكره الأفلاطون وأرسطو عن التمثيل

يتسبب أغلب الكتاب المحدثين في الاستطابق إلى أفلاطون القياس الآتي : « المحاكاة رديئة ، وكل الفن يعتمد على المحاكاة ، لهذا الفن كله رديء » ، باعتبار المحاكاة تعني ما أسميته هنا بالتمثيل . ومن هذا القياس يستخلصون السبب الذي أدى « إلى إفساد أفلاطون الفن من مدينته » . ولن أذكر أية بينة تؤيد ما أقول ، فليس هناك ما يدعو إلى التسهر بقلة من المتدين في جريمة تكاد تكون عالمية (١) .

هذا « الهجوم الأفلاطوني على الفن » أسطورة تساعد قوتها على بلده حر السمة الطليعة لأولئك الذين اخترعوها وخلصوها باليوم . والمفائق في هذا الشأن هي : (١) قسم مسفرط في جمهورية أفلاطون القصر إلى نوعين : أحدهما تمثيل والأخر ليس كذلك (٣٩٢ D) . (٢) أنه رأى أنوعاً من الشعر التمثيل ترفيحية *symposia* ، لأنها لأسباب مختلفة غير مرغوبة . وأبعد هذه الأنواع من الشعر التمثيل وحده كما أنه لم يسمح من منهج دراسة صفار الحراس فحسب ، بل أبعداً عن المدينة برمتها (٣٩٨ A) . (٣) أنه قد عبر في المحاورة بعد ذلك عن ارتياحه للقصة الأصلية التي أبرعها (٥٩٥ B) . (٤) بعد أن عزز هجومه ، امتد الهجوم بعد ذلك إلى الشعر التمثيل كله ، واعتمد على حجج جديدة (٥٩٥ - ٦٠٢ D) . (٥) رأى استبعاد الشعر التمثيل إلا أنه رأى الانحدار على أنواع محددة من الشعر باعتبارها غير تمثيلية (٦٠٧ A) .

ولا جدال في أن نسبة التصور الحديث « للفن » أو أنه نظريات تنقسم مثل هذا التصور إلى الأفلاطون تعني تنامي اختلاف الرمان . فهو لم يكتبه عن الفن بل كتب عن الشعر ، وذكر التصوير عرضاً على سبيل الاستشهاد بأشلة . غير أن هنا ليس ما أشكو منه ، فلو أنك استحضت في الفقرة الأولى بالفن الشعر ، فستظل الأحكام رغم هذا غير صحيحة .

(١) لك القصة هذه للجريمة كذلك . انظر في مثال من « الفلسفة الأفلاطونية في الفن » *Platon's Philosophy of Art* ، ظهرت في مجلة *Philos. XXXIV* - ١٩٤١ - ١٩٢٠ . وهذا القصة ظهر من الأفلاطون بوجه قاصر . ويصحب في حد ما إلى ترجمة جيمس الأفلاطون سنة ١٨٧٢ . ولله تأثير به خلع جريشليا كروتش . ويصحب هذا كما أن إلى كتاب (يونانكيت) *A History of Aesthetics* .

ولقد جاءت أسطورة نقي الملائكون القضاة (أو الشعراء) من
 مدينته لثالية نتيجة لأسئلة فهم كتاب للجمهوريّة - لا ذكر الملائكون
 (٣٩٨ A) : « علنا أن نجله باعتباره شيئا مقدسا وساحرا ومتعا
 وعلنا أنه نرفقه بأنه لا وجود لمن يماثله من مدينتنا - وألا يسمح
 بوجود هذا المثل ، وعلنا ألا يصده يزيت الراتينج ونكلل بجينته بالعار .
 وأن نصيه إلى مدينة أخرى » ومن ناحيتنا نبحث لصالحنا عن شاعر
 آخر أكثر جفافا وأقل قلعة على التسلية وسكاية القصص يقوم بتمثيل
 لحديث الرجل الشر لنا « . ويؤكد لنا من يستهون تفسير الملائكون بأن
 صحيحة هذا الابداع وهو الشاعر على الإطلاق - ولو أنهم قرروا العارية إلى
 آخرها ، كما جاء ذكرها هنا ، لأنهم كنه يروا أنه لا يمكن أن يكون
 المقصود كذلك - أن المقصود هو نوع من الشعراء - ولو أنهم تذكروا
 ما سبق ذلك لأنهم لذلك أي نوع من الشعراء هو المقصود ، فهو لم
 يقصد حتى الشاعر التمثيلي على الإطلاق ، بل قصد الشاعر الذي يمثل
 على التسلية الذي يمثل (ببراءة راقية وبطريقة مسلية للغاية معترف
 بها) التواضع والمفردات ، أي الشخص الذي يثير ضجيجا شبيها بضجيج
 البهاشم (٣٩٦ B) - وعند الوصول إلى هذا الحد من المناقشة (الكتاب
 الثالث) فإنه لم يكتف بالأصاح ببقاء أنواع معينة من الشعراء بحسب ،
 بل مسح صراحة باعتناق المدينة بأنواع معينة من الشعراء التمثيلية ،
 هم أولئك الذين « يمثلون لحديث الرجل الخرد » -

وفي الكتاب العاشر تغير موقف الملائكون ، إلا أنه لم يتعلل بحيث
 يصبح اعترافا بأن كل الشعر تمثيل - والتغير الذي حدث هو أنه في
 الوقت الذي استبعد فيه في الكتاب الثالث بعض أنواع الشعر التمثيلي
 لأنه يمثل نمية تافهة أو شريفة ، فإنه في الكتاب العاشر قد استبعد كل
 الشعر التمثيلي لأنه تمثيل - وهذا واضح من الأمثلة القليلة الأولى في
 الكتاب حيث هنا سقراط نفسه لأنه قرر استبعاد كل هذا الشعر
 باعتباره تمثيلا - *το μὲν γὰρ ποιεῖν τὸν ποιητὴν ὡς τὸν ποιητὴν*
 ولم يجعل يخاطر الملائكون إطلاقا أن مثل هذا الكلام سيحدث أي قارئ على
 الاعتقاد بأنه يتضمن القول باستبعاد الشعر كله - فنعلم أن سقراط
 (٦٠٧ A) الشعر الوحيد الذي ينبغي أن نسمح به هو التراتيل للألهة
 ونشاع الرجال المبرزين لم يعترض أحد من شخص المداورة - بل كان
 يعني بهذا الكلام استبعاد كل أنواع الشعر ؟

وكانت للقصة وللألهة من بين أنواع الشعر التي اعتبرها الملائكون
 تمثيلية في تصنيفه - وعندما كتب الكتاب الثالث يبدو أنه قد قصد

الوسام يتوزع حين من اللهب في جمهوريته ، وبما كان إلى حد ما - كما افترض - ذا طابع قريب من طابع دراهمت استخيلوتس - وعند كتابة الكتبي الشاعر اتجه في رايه إلى التخصيص ، فذكر ضرورة الاستفتاء عن البرما كلها ، وبذلك لم يصد الجمله غير نوح من الشعر الذي يصد « بيفار » أهم صفاته .

فإذا قدم أحد على قراءة النصف الأول من الكتاب العاشر (١) بغير حائل ، فإنه س يرى أن أفلاطون لم يصح للقارئ قط عي رعيته في مهاجة كل صور الشعر ، ولا اعتبر الشعر تمثيلا بوجه عام . وسيرى أن أفلاطون قد كرر الفعل اليوناني *μimesis* الذي يعنى « يمثل » أو « يرادله بصاية حاصصة » حتى لا يدع القارئ يسي أنه يناقش الشعر التمثيل وحده وليس الشعر بوجه عام (٢) . وسيرى أن الهجوم المحكم على هومروس لم ينصب عليه باعتباره ملك الشعراء بوجه عام ، بل انصب عليه بوصفه ملك التواحيدين (ولقد تأكد ذلك مرة في بداية الهجوم ومرة أخرى في النهاية - ٥٩٨ B) .

وسيدرك كذلك وجود غفرة دقيقة بين الشاعر التمثيل والشاعر الحر (٥٩٨ B) بذكره *καὶ ὁ ποιητὴς* باعتباره مابيننا *μεταξύ* والجملة التالية التي تبين أن ما يفعله هو « الوعث » قد أوضحته بجملة

(١) اعني اقرأ باليونانية ، لأن ترجمتنا خير موثوق بصحتها . فمثلا في ترجمة جويل لأند كهار الثالث سيرى للقارئ الجملة اليونانية *ὁ δὲ ποιητὴς οὐκ ἔστιν ἄλλος ἢ ποιητὴς* (٦٠٥ B) وقد ترجمت إلى الإنجليزية *We have not yet stated our chief accusation against it* (أنا لم أفرد اتهامنا الأساسي ضدها بعد) وهو يقصد ضد التمثيل . لأن حسن الكلام كلمة يدور حول *μimesis* وسيرى كذلك الجملة *ὁ δὲ ποιητὴς οὐκ ἔστιν ἄλλος ἢ ποιητὴς* (٦٠٥ B) التي تسبق الجملة الأولى سبعة سطور قد ترجمت إلى الإنجليزية خطأ *We have not yet brought our chief count against poetry* (أنا لم أحضر حتى الآن اتهامنا الأساسي على الشعر) وكان كلمة *ἀπολογία* تعبر إلى أي تجديف في الشأن إلى *ἀπολογία* بوجه عام .

(٢) لقد كتب البلاطون في معنى ثقات قليلة - وهذا صحيح - (الشعراء) أو (الشعر) بغير لفظة الصلة (التمثيليين) أو (التمثيلي) ، وأن كان المعنى ربما بدا يتلوه (على سبيل المثال - ٥٦٠ B) - ٦٠١ (A) ، ٦٠٩ (A) ، وعلى النص ٦٠٧ (B) ، ٦٠٦ (B) وفي كل الأحوال يستلزم جملة واحدة كانت لفظة مختصة بوضوح في السياق . والاستثناء الوجه ٦٠٢ B . وأن كان غفرة مثيرة للاهتمام إلا أنه ليس هو الغاية المتساقطة من مقالة .

بأن المظهر الخارجي جعل مقابلاً للتنجيز لا نضوي هذا الصباح المجيد أو صاحب
 الحرفة المجيد ، بل الشاعر المجيد - وفي (٦٠٥ - ٦٠٦) كذلك قيل يأتيه
 عندما يدفنا هوميروس أو شاعر المأساة إلى نديم حظ البطل الذي يشله
 ماننا نفسه بالتضارب شعرا مجيدا - ولكن جقراط قد يستطرد وذكر
 في (٦٠٥ - ٦٠٦) بأن هذا التنبه ليس في محله - وفي النهاية سيجعل
 القارئ في آخر المناقشة كلها ، عذبة ينفذ سطرط و كأنه قد بدأ ونحن
 وبعد بالاستمتاع ببعض المطف إلى كل ما قد يقال في الدفاع عن القسم .
 أنه ما زال مصرا على إبقاء التفرقة القديمة - فهو لم يوجه اتهامه إلى الشعر
 على الإطلاق بل إلى " الشعر بقصد الذلة " ويصني به للشعر التنجيز
 (٦٠٧ - ٦٠٨) $\sigma\omega\mu\epsilon\tau\epsilon\sigma$ = الشعر من هذا النوع ، (٦٠٧)

لا أدافع بهذا الكلام عن أفلاطون ، أو أحاول تأويله وفقا لنظرياتي
 الاستطيقية . فإنا اعتقد أنه قد ارتكب في الواقع خطأ أدى إلى اضطراب
 خطير عندما جعل الشعر التنجيز مساويا للشعر الترفيهي ، بينما يعد
 المعنى الترفيهي مجرد نوع من الفن التنجيزي ، أما النوع الآخر فهو
 السحري . وما أراد أفلاطون القيام به - كما سأوضح في الفصل الخامس
 - هو إعادة عقارب الساعة إلى الوراء بترك الفن الترفيهي الذي شاع في
 اليونان بعد تدهورها . والرجوع إلى الفن السحري التكم عرف في العصر
 القديم في القرن الخامس ق.م . على أنه عندما هاجم الشعر التنجيزي ،
 قد لجأ إلى سبيل حاطي لأدراك هذه النهاية (لو أمكن) نضوي هذه الفاية
 بحق على الإطلاق - فهو لم يستخدم الطريقة السقراطية الفصل استخدام
 ولو فعل ذلك ، لاستطاع أن يتزع من نفسه السؤال الآتي : كيف
 استطاع مناقشة الشعر التنجيزي ($\sigma\omega\mu\epsilon\tau\epsilon\sigma$)
 قبل أن أقرو ما هو الشعر في ذاته ؟

أن هذا الاختلاف في طرح السؤال الأساسي ليس بغير جدال تحسيرا
 جزئيا لما حدثت أسامة تصير كاملة وعلى نطاق واسع أرى أفلاطون .
 غل أنه لا يسر أسامة الفهم برمتها كما أنه لا يعد توجها لها - والسبب
 الذي دفع القسراء لمصدايقه إلى الاعتقاد بأن هجوم أفلاطون على الشعر
 للتنجيز الترفيهي ($\sigma\omega\mu\epsilon\tau\epsilon\sigma$)
 كان موجها على الشعر على الإطلاق ، هو أن، غولم في اضطرابه بفهم
 النظرية - النظرية للتبذلة الإسلامية - التي جعلته الفهم بل للإطلاق
 مساويا للتنجيز . فإذا قرأنا نص أفلاطون في حالة تأثرهم بوجه النظرية .

فاتها يستمثل لهم في هذا النص . يرغب كل ما فعله أفلاطون لميهم من ذلك .

وما دامت هذه النظرية المتبدلة السائلة تسود عقول الفلاسفة ،
الكلاسيكيين ، فمن غير المبدى توقع فهم ما كان أفلاطون ينيه حقا .
الا ان هذا لن يعول دون توجيه اعتراض الى ما عدا أمرا شائنا مخزيا في
عالم الدراسات الكلاسيكية .

ولعل لقارى يرغب في التساؤل ، وماذا عن أرسطو ، ألم يفكر في
الفن باعتباره أساسا تمثيلا ؟

ولقد أوضح أرسطو في بداية البورتيقا أنه لا يعتمد ذلك . فهو
في هذا الكتاب قد قبل تفرقة الأفلاطون المصروفة بين الفن التمثيل وغير
التمثيل ، مؤكدا على سبيل المثال ، أن بعض أنواع الموسيقى تمثيلية ،
وإن لم تكن كلها كذلك . ومن الحقيقى أنه لم يتبع أفلاطون اتباعا كاملا
في تحديد الحد الفاصل بينهما . ففي حالة الشعر ، رأى نوعا واحدا هو
(الديراميك) تمثيلا ، وكل أفلاطون قد صنته غير تمثيل . كما أن
أرسطو قد رأى الشعر الملحمى تمثيلا برته ، وكان أفلاطون قد صنفه
تمثيلا من جانب فحسب . غير أنه اتفق مع أفلاطون على اعتبار الدراما
تمثيلية ، وعلى القول بأن مهمة الفن التمثيل هي إثارة الانفعالات ، وأن
الدراما لهذا السبب أساسا وسيلة لإثارة الانفعالات . وفي حالة المأساة ،
هذا الانفعال خليط من الشفقة والخوف . واتفق أرسطو بعد ذلك مع
أفلاطون في الاعتقاد بأن الانفعالات التي نقيها مشاهدة الدراما في
نفس المخرج ، انفعالات من نوع يموق أعمال حياتنا اليومية (وكان يقصد
الانفعالات في صورتها العنيفة كما تستثار في المسرح) . على أنه مع ذلك
قد نهى بالقيام بالهمة التي اغفلها سقراط في الجمهورية (٦٠٧ - ٦٠٨)
عنما وجه الكلام الى أن نصار الشعر الذين ليسوا من الشعراء بل من
محبى الشعر ، والذين يقومون بامتداده في كلام مكتوب بالستر ،
ويرهتون أنه ليس ببعث سرور فحسب ، بل انه كذلك ذو نفع للمدينة
وحياة الإنسان . . والفن المسرحي هنا كما يدل السياق - لا يشير الى
الشعر ، بل الى المسرح بقصد اللغة ، أي التمثيل (٦٠٧ - ٦٠٨) .
ولقد رحب أرسطو بعبء هذا النوع من الشعر ، والبورتيقا
(أو بالأحرى ذلك الجزء الصغير منها) الذي يمد أكثر من طائفة من
الملاحظات الموجبة الى كتاب المسرحيات من الهواة (مقوم باعتباره الحديث
الشرى الذي طالب به سقراط) .

فالبروتيتا إذن ليست من أية ناحية دفاعا عن الشعر . إنها دفاع
عن الشعر بمصلحة اللغة ، أو الشعر - كالتصديق . ومعج الكتاب - بسيط
ومعروف . فالنقطة فيه يعترف بكل الكوائف التي نسبها إليه الاتهام .
إلا أنه قد قلبها رأسا على عقب بحيث أصبحت في صالح المتهم . وتبقى
ذلك بمثابة التحليل النفسي لتأثير الفن الترفيهي على الجمهور خطوة
أبعد من النقطة التي وقف عندها أفلاطون . فالمأساة تولد في الجمهور
انفعالات التسقة والخوف ، ومن ثم لن تصلح النفس المثقلة بأعباء هذه
الانفعالات للحياة السلية . - والى - هنا يتفق أرسطو وأفلاطون . واتجه
أفلاطون عند هذه النقطة على الفور إلى النتيجة التي نستخلصها وهي أن
المأساة تضر حياة جمهور النظارة السلية . (ولذا ذكر القاري أن هـ
البراهمي لم تكن موجهة إطلاقا إلى المأساة في صورتها الدينية والسحرية
- إذ أن مثل هذا الرأى كان سيبدو بعيدا عن الموضوع إلى أبعد حد -
وهو أبعد عن المأساة بوصفها صورة من صور الفن الحق . إنها كانت
منسوبة على المأساة صورة من صور الترفيه وحدها) . وأضاف أرسطو
خطوة أخرى إلى التحليل . فقد لاحظ أنه الانفعالات التي تحدثها المأساة
لا يساهم لها في الواقع آثار نفسية جمهور النظارة ، إذ أن النفس تفرغ
كل ما يشغلها عند مشاهدتها المأساة . فتصفية المشاعر هذه أو تنقيتها
(Katharsis) لا تترك نفسا للتفوق بعد انتهاء المأساة مثقلة بالتسقة
والخوف ، بل هي تخفف عنها آثارها . وهكذا يتضح أن الأمر هو عكس
ما افترضه أفلاطون .

وتحليل أرسطو صحيح تماما وعظيم الأهمية . إلا أنه (بطبيعة
الحال) لا يعد مشاركة في بناء نظرية للفن ، بل يعتبر أسهلها في تفسير
معنى الترفيه . بيد أننا إذا تسامنا : هل أجاب عن اعتراضات أفلاطون
الحيثية الخاصة بالفن الترفيهي . فكان هذا صقلا بعيد الاختلاف . فقد
كانت مناقشة الأفلاطون للفن الترفيهي مجرد خطوة من المسائل التي
تساوينا كتاب الجمهورية في شموله . ولقد تناول كتاب الجمهورية
موضوعات وحيدة متنوعة . إلا أنه ليس موسوعة أو خلاصة . Summa .
أنه يتركز حول مشكلة واحدة . وقد جاء ذكر الموضوعات المختلفة التي
تناولها . كما جاءت مناقشتها على سبيل الله شبه . على علم بالمشكلة
فحسب . والمشكلة هي تصور العالم اللبواني وأعرافه حيا . التصديق
وأسبابه وطرائق العلاج المستطاعة . وكان من بين أعراف هذا التصديق
- كما أشار أفلاطون - حتى - الاستعاضة بالفن الترفيهي القديم
فنا ترفيهيا جديدا . وتنبع مناقشة الأفلاطون للشعر من احساس قوي
بالمناقشة . فهو يسعى للاختلاف بين الفن القديم والفن الجديد . وهو

من نوع الاختلاف الثامن بين تماثيل براكسيثيل والتماثيل الأثينية -
 وسنحاول أن نحققه ، وكان تحليله ناقصا ، إذ اعتقد أن فن السحور
 الجديد هو من عالم مفرط في اضطرابه وتنوعه ثلاثيات ، غير أن
 الواقع هو العكس على خط مستقيم ، فهو فن الواقع ، فن ، عالم صاف
 بدي ، عالم يشتر أهله بأنه منسجك وفاسد أو فن أرض حراب ،
 حتى ، وصحح أرسطو اعتيادا على تجريته التي تنسب إلى جبل آخر هو
 اللون الرابع ، الذي تعلم منه ، القوانين التي جاء بها أفلاطون ، غير أنه
 لم يعد يشتر مثل أفلاطون بمنزها ، فهو لم يعد يشتر بالتفارق بين
 خطي القرن الخامس وتعود القرن الرابع ، فأفلاطون وهو يرى اليونان
 على حافة الهاوية ينظر بعيدا فكرة نسيبه إلى الكلام المتوقع مكررا طاعة
 لقننه الجبار كلها للحيولة دون حدوثه ، كما أرسطو وهو موافق في
 العالم الهليني الجديد ، فلا يرى أي كلام ، وإن كان هذا الكلام موجودا .

٤ - التمثيل العرفي والتمثيل الأنطقي

فترجع ناية إلى الفن الخاص بالصور والذى يأتينا الكلام به .
 فالدور الذي يلعبه اللون من تصور ، وما الشئ الذي يحققه له ، ويغالاه
 خلق تشابهات معينة ؟ قد جرت العادة على افتراض أساسا أن التشابه
 الصورة تشابه للأصل ، قال هذا يعني أن الصورة باعتبارها حقيقة من
 الألوان قد تشابهت صيغة الألوان التي تظهر لشخص يشاهد الأصل .
 غير أن هذا ليس كل ما ينبغي .

والفن التمثيل لا يعنى حتى ، تحقق تشابه بين شئ مسود وأصل
 (أنا أسمى التمثيل في مثل هذه الحالة عرفيا) ، بل يعنى أن تكون
 المسود المستترة بفعل الفن، المصنوع هتاجة للتشاعر المستترة بفعل
 الأصل (وهو قد أسمى تفكيكا انطوائيا) - وعندما يقال أن الصورة مماثلة
 للأصل ، فمما يعنى هو أن المشاهدة تتلما يرى المتصورة يشتر وكأنه في
 حقيقة الأصل ، ولهذا هو قد يختلف إلى تحقيقه التمثيل التمثيل بمعنى
 الكلمة - فهو يفرق المسود الذى يرغب تحقها عند متفكره ، ويقوم
 بالبناء الذى المصنوع بطريقة تجعلهم يشعرون كذلك ، والى حد معين .
 يتمكن ذلك بتمثيل اللون ، حرفيا ، ألا أنه بعد تجاوز هذا الحد ، ما يعطى
 هو الظاهر ملأه في الاعتقاد بأن التمثيل العرفي ، والظاهر المشاعر إليها
 - مثل أن نوع أكثر من المارة - حتى يصححوا اعتيادهم لتطبيق غاية
 شديدة ، ويمكن التمثيل كلها بغيرية بلاطة كتف حواف التمثيل
 مستترة حينه في حثولتين شينين - وهكذا تتحقق الاعتقاد على التجربة

(التي قد تكونت من ناحية • تطاير الجند بعد ثقتها برسالة السلام •
المنقولة على احتكاك النوع الآخر المطلوب للهدوء لحداده عند التلوين •

لهذا السبب • عندما لا تكون أعمال الفنان التمثيل ماثلة تشبها
حرفيا للأصل • فإن هذا يدل من علامات عجزه • فلو كان الأمر كذلك
لثرفت آلة التصوير على تمام الصور في ميدانه • بينما العكس هو
الصحيح • إذ كثيرا ما تجرى إلى حد ما (دعوى) في الصور الفوتوغرافية
وفقا لقواعد منقولة عن الرسميين • ويؤلف الصور لا يفتقر المصور على
تفاهيه حرفي (١) فهو يستعبد بضمه لحياته يراد • ويعمل عمله
أخيرا • ويضيف إليها لا يراد من الأصل مطلقا • كل هذا يحدث تبعا
لقواعد مرحولة ومهارة • ويتشخص منه هي • طلبة الزبون • خلافا •
للأصل • والناس والأشياء تبدو مختلفة في نظرا وفقا للاقتضائ الذي
تسعى به عند النظر إليها • فالصوفا المتواض الذي للعالم منه يسطر
أكبر مما يبدو لو كان لا تظن يأسه • لأبعاده ومثاليه تبدو بوجه خاص
في صورة متضخمة • والجبل الذي كنهل أنبا للسلالة يبدو وقد ازداد
وعورة وأعدادا • والشمس التي تهبها يبدو وكل له عينه فلاتفتن
كبيرتين • فالصور الفوتوغرافية لهذه الأشياء أو الرسومات المنقولة عنها
بدقة حرفية • فإثران تأثيرا انطباعيا مختلفا عن تأثير هذه الأشياء •
والصور المأخوذة يضيف إليها التباينات الطبيعية • وبذلك يحصلها حفاوة
تدريجيا صحيحا لصورة انشالنا بها • أو لصورة انشال الموقوفين للذين
لصورهم في ميثلته •

للتشكيل في الفن إذن أمر مختلف عما تريده النزعة الطبيعية •
والنزعة الطبيعية ليست ماثلة حتى للتشكيل الحرفي • يستأخذ المصنف إليه •
بل هي ماثلة للتشكيل الحرفي لعالم الأشياء في نظر المبدعة كذا يبدو
لحين سليمة سوية • وهو ما ندعوه بالطبيعة • وصور برويجل للمنازير

(١) شبح • فإن جورج • ساجا ملكا في عرش هذه القلعة • هو رافيل • في إسبانيا
Barrat الذي يشرح ويسمى لو بدت لتكلمو متابعين • قد له أنظر لا يفتن إليه
بالمنى الأكاديمي • وقال له أنه عندما يمسر آية فوتوغرافيا رجلا هوكر • فإنه يكتفي
أن يظهر مثل الفيلسوف بالمعنى • قد له أنني أرى الأشكال التي رسمها سيكل الجمل قائمة
برغم أن الأقدام قد تكونت بلغة جملتها كطوائف • كذا هيبت الأركان والأعمال المثلثة
للتناسل • فالرسامون الحقيقيون لا يعطون الأعمال المثلثة التي تليها في ذلك بل
يظهرها • كذا هيبت في الحقيقة •
Phallegart • ساجا في الحقيقة • (١٩٢٢) • جلد ١٦٨

ومبرحيلة ستريتديرج - Spontaneous Struts والتقصير المتبذرة التي كتبها
 أديجار آلن - وروسومات بيرسلي - Beresley - الغربية ، واللوحات
 السريالية متمثلات بالمعنى المتيقن والحرفي . إلا أن العالم الذي تمثله
 ليس عالم البهجة ، إنه عالم الهذيان أو عالم الشؤاذ ، أو ربما كان عالم
 الخبل الذي يعيش فيه المخبولون يتبرك على النوم ، إلا أننا نزودهم
 كلنا بمن القينة والأخرى -

وعلى وجه التقريب ، يمكننا أن نفرق بين ثلاث مراتب من التمثيل .
 أولا - هناك تمثيل مبالغ أو يكاد لا يعتمد على الانتقاء ، يرمي (أو يبدو
 أنه يرمي) إلى تحقيق المهمة المستعجلة الخاصة بالمطابقة الحرفية الكاملة .
 ولدينا أمثلة فعل على ذلك في رسومات الحيوانات في العصر الحجري
 القديم أو في تماثيل الأشخاص عند المصريين . غير أنه من المستحسن أن
 نذكر أن هذه الأشياء على جانب كبير من التقيد أكثر بكثير مما نعتقد .
 ثانيا - لقد رأينا أنه من الممكن إحداث الأفعال المطلوب إنتاجها ربما كان
 أعظم ، اعتبارا على انتقاء الملامح المهمة المميزة ، وقمع كل ما عداها .
 والمقصود بوصف هذه الملامح بأنها حيلة أو ميزة هو أنه قد ظهر أنها
 قادرة في ذاتها على إحداث الأفعال . وعلى سبيل المثال ، المفترض أن ذنانا
 أراد إعادة إحداث اتصال رقصة من رقصات الطقوس ، لهما يخطو
 الراقصون على الأرض ولهما تحركة معينة . في هذه الحالة قد يصور
 السائح المصري الراقصين كما يدورون في لحظة ما . والفنان التقليدي
 الحديث ، الذي وقع في أسر النزعة الطبيعية قد يصورهم بنفس الطريقة .
 وأنه من الغباء القليل بأي شيء من هذا القبيل ، لأن الاتصال الذي تمتدته
 الرقصة لن يحدث من تأثير أي وضع خاطف ، بل يعتمد على حركة
 الخطوات ، فالمعقول الذي هو ترك الراقصين جانباً ، ومعرفة حركة
 الخطوات ذاتها .

إن هذا يفسر بالتأكيد جانباً كبيراً من الفن « البدائي » الذي يبدو
 لأول وهلة غير تمثيل تماماً ، والذي تظهر فيه صور أشكال حلزونية
 ومتعامات وحداث وما إلى ذلك . واعتقد أن هذا قد يفسر كذلك الرسوم
 المنحنية الغربية التي تتميز بها أل أبدي حـ الذين اكتسبوا السابق للسحيبة
 في عصر Le Tène . هذه المصنوع تحت انتمالا قويا غريبا للغاية ، قد
 يكون أفضل وصف له هو القول بأنه مزيج من الشهوة والرعب . هذا
 الأمر ليس بالأكاديمية ، فهو ، لأنه الفنانين الكلتيين ، كانوا على علم بما يفعلون .
 واعتقد أنهم قد عملوا في أعمال هذه الانتمالات تطبقا لقاعدة دينية
 أو سحرية . ونحن نعلم أن مصيغ الرقص المستعملة في طقوسهم الدينية

قد أحدثت تأثيرات تقسبية معينة ، وإن المصنوع الذي لدينا قد تكون
متشكلات لها .

وفي بعض الأحيان ، يطلق علماء التحليل النفسي وغيرهم على أية
أداة مصنوعة تمثل أصلا وتتبع هذه المرتبة الثانية ، رمزا للأصل -
والكلمة مصلصة ، لأنها توحى بوجود اختلاف في النوع بين الرمز والصورة
المنفردة ، أو النسخة المطابقة ، بينما في الحقيقة الاختلاف بين الشيء
هو اختلاف في النسخة - والكلمة توحى كذلك بأن اختيار الرمز قد حدث
نتيجة لنوع من الاتفاق أو التصادف ، وذلك بانفاق لشخص معين على
استخدام الشيء المزعوم وفقا لمقاصد معينة ، لأن هذا هو ما تعنيه كلمة
رمز ، ولا شيء من هذا القليل يحدث هنا - أما ما يحدث فهو اختيار
متمثلات حرفية قد وجد تجريبيًا أنها وسيلة فعالة لأحداث تمثيل انفصالي -

وفي بعض الأحيان ، يتكلم الناس عن « الانفصاف » وكأنه جانب
جوهرى في عمل فنان - عالفنان يرسم ما يرى ويعبر عما يشعر ويفصح
عما يصادفه في تجربته بشئ إغواء لشيء أو تصويره - وما يتحدث عنه
هؤلاء الناس عندما يتكلمون عن الانتقاء ليس نظرية الفن الحق ، بل هو
نظرية الفن التمثيل من المرتبة الثانية الذى يخطنون ويظنون أنه من
حق -

وفي المرتبة الثالثة من مراتب التمثيل ، يستبعد التمثيل الحرفى
استبعادا مهاديا ، ألا أن العمل يظل مع ذلك تمثيلا ، لأنه يرمى هو
هذه الحالة إلى بلوغ التمثيل الانفصال ويركز مقاصده عليه - وبناء على
ذلك ، فإن الموسيقى ، إذا افترض أن تكون تمثيلية فإن تكون بحاجة إلى
مطابقة الأصوات المنبعثة من نداء الماشية ، أو صوت القاطرة المبرعمة ،
أو صوت حشرة المحتصر - ففي مصاحبات البيانو لأغنية برامز
Feldesnamkeit لا أثر على الإطلاق لأية أصوات تشابه صوت الرجل
المسلقى على الحشيش نهارا نى الصيف ، وهو يشاهد الصحب وهم
سحاب عبر السماء - إلا أن هذه المصاحبات تحدث أصواتا تثير مشاعر
تشابه إلى حد ملحوظ ، ما يشعر به أى إنسان فى مثل هذه الحالة ،
والموسيقى التى تمزجها أية فرقة موسيقية حديثة قد تتألف - أو لا تتألف -
من أصوات ماثلة للأصوات التى تحدث من إنسان فى حالة هياج جنسى ،
إلا أنها تثير بطريقة فعالة مشاعر ماثلة لتلك المشاعر التى تحدث فى مثل
هذه الأحوال ، ولو تضائق أى قارئ لانتفى أوحيت بوجود تماثل من حيث
الهدأ بين برامز وبين موسيقى الجاز : فاضى أشعر بأسف لأن الإبداع قد
أغضبه ، وإن كنت قد قصصت القليل به .

الفصل الرابع

الفن والسحر

١ - ما ليس بسحر (١) العلم الزائف

التمثيل - كما رأينا - وسيلة ترمي على الدوام الى بلوغ غاية -
والغاية هي إعادة استحضار انتمالات معينة - والتشثيل قد يكون سحرا
لو ترفيها ، تبعا للغاية . فقد نكون هذه الغاية قيمة عملية ، كما قد يكون
هذا الاستحضار غاية في ذاته .

ومن المؤكد ان استخدامي لكلمة « سحر » في هذا المقام صيغ
صعوبات . غير انني لن استطيع تجنبها لأسباب آمل ان تكون واضحة .
ولهذا فمن واجبي ان أحرص على ألا تؤدي الصعوبات الى أساءة فهم
حرصا على القراء الراغبين في الفهم على الأقل .

والكلمة « سحر » ليس لها بوجه عام أية دلالة محددة على الإطلاق .
وتستخدم للدلالة على ممارسات معينة شائعة في المجتمعات « السحرية » .
ومن المستطاع التعرف اليها هنا وهناك لدى الفئات الأقل « تحضرا » ،
« وتعلما » في مجتمعنا ، غير أنها تستخدم بمعنى محدد لما تدل عليه .
ولهذا السبب ، إذا ذكر أحد من الناس مثلا أن طقوس كنيستنا سحرية ،
فلن يستطيع هو أو أي إنسان آخر تحديد ما الذي يعنيه هذا القول .
وكل ما يمكن قوله هو أنه قصد به يوضوح الاستهزاء ، ولا يمكن وصفه
بأنه صحيح أو باطل . وما أحاول القيام به هنا هو تخليص كلمة « سحر »
من هذه الحالة ، أي من اعتبارها كلمة مهينة لا تعني شيئا ، وإن استخدمها
مستطاعا له معنى ضيق .

ولقد بلغت هذه الكلمة الضمير ، وأصبحت كلمة مهينة بفعل مدرسة من الأنثروبولوجيين كان لها نفوذ عظيم جديدة به ، عند جيلين من الزمان ، اصطلاح الأنثروبولوجيون بهذه الدراسة العلمية للحضارات المختلفة عن حضارتنا التي جمعت مما تحت اسم يحط بجهالة من قهرها (أو أحيانا استخدم بجهالة في معرض الثناء عليها) وهو اسم الحضارات المهجية . ولقد صادفوا من الأشياء البارزة بين عادات هذه الحضارات ممارسات من نوع أجسوا على تسميته سحرا - وباعتبارهم باحثين علميين . كان من واجبهم اكتشاف دافع هذه الممارسات ففسلوا عما هو المقصد من السحر ؟ -

وخضع الاتجاه الذي أصبح في صحتهم عن الإجابة عن هذا السؤال إلى تأثير الفلسفة الوضعية السائدة التي تجاهلت طبيعة الإنسان العاطفية ، وردت كل شيء في التجربة الانسانية إلى العقل ، وتعاملت بعد ذلك كل نوع من النشاط الفكري فيما عدا الجوانب التي تنبع - وفقا لبداية علم الفلسفة نفسها - إلى امتلاء العلم الطبيعي . ودفعهم التعامل إلى مقارنة الأفعال السحرية - للهمجين - (التي زعموا بعلاقة عدم وجود ما يمثّلها لدى المتحضرين باستثناء بعض أشباه تشافة معينة أساسا هؤلاء الأنثروبولوجيون - رواسب) بأفعال المتحضرين عندما يطبقون المعرفة العلمية للتحكم في الطبيعة ، واستخلصوا من ذلك اقتناء السحرة والعلماء إلى نفس الجنس . فكل منهم يحاول التحكم في الطبيعة بتطبيق المعرفة العلمية تطبيقا عمليا ، والاختلاف هو أن العالم يمتلك معرفة علمية بالفعل ، ولهذا تنجح محاولاته في الهمنة على الطبيعة . أما الساحر فليس لديه شيء من ذلك . ولهذا السبب تفشل محاولاته - مثلا يساعد رى المزروعات على نموها بالفعل ، غير أن الموجي - بسبب عدم أدراكه ذلك - يرقص لها متوهما أن فعلته ستكون مثلا تقتضي به المزروعات ، إذ إنه سيؤكد لديها روح متألّسة تدفعها إلى النمو بحيث تنمو إلى حيث يظفر . وهكذا استخلصوا أن السحر في أساسه مجرد نوع من الخطأ ، أو هو علم طبيعي خاطئ . وأن الأفعال السحرية هي ممارسات علمية باطلة قد ارتكبت إلى هذا الخطأ (١) .

(١) لقد شرح سير ادوارد تايلور هذه النظرية سنة ١٨٧١ في كتابه الحضارة البدائية Primitive Culture (الفصل الرابع) . ويبدأ استمرار اتجاهها إلى حضرة بروماتية سيديجيس فريد (في كتاب القمص الذهبي The Golden Bough) من الكوارث التي تتعرض لها الآشوريين وأوروبا المبعثرة وكل الدراسات المتصلة بها .

هذه النظرية الخاصة باعتبار السحر علماً رافداً ، تمثل مثلاً نادراً .
 للاضطراب في التفكير . وأي استقصاء قريب من الكمال للاكتشافات والتحليلات
 التي اعتمد عليها هذا الرأي صحيحة للوقت ، ومن ثم سأقتنع بذكر
 انتقادي ٥

١ - قد يتيسر المدد للفكر عندما جعل الهيج والبله في تصميحه
 في مرتبة واحدة ، بل يعتبرهم يمثلون نوعاً من الناس غير الفاعلين على
 التفكير المنطقي ، لأن لو كان معاصريه لم يعرفوا شيئاً من الناحية العملية
 عنهم . غير أن هذا غير مقنع إطلاقاً في حالة الأنثروبولوجيين في القرن
 التاسع عشر الذين يعرفون أن التصويبات التي أسسوها صحيحة - حتى إذا
 تجاوزنا عن قناعاتها الفكرية التي نجحت في ابتكارها نظماً سياسية
 وقانونية وقواعد لغوية مغلقة للنهاية - أدركت أدراكاً كافياً الصلة بين
 العمل والمحاولات في الطبيعة . حتى أنها استطاعت القيام بعملات دقيقة
 في التحديد والزراعة وتربية الماشي وما شابه ذلك - والامساك القادر
 على إدراك الصلة بين العمل والمحاولات إدراكاً كافياً يسمح له بصنع فأس
 من خامه الحديد ليس أبداً من الناحية العلمية ، كما نسوقنا إلى الاعتقاد
 بذلك نظرية تاييلور والدراسات الحالية التي اعتمدت عليها والتي جاء
 بها السيكلولوجيون الفرنسيون .

٢ - وحتى لو كان الهيج كذلك ، فإن النظرية لن تناسب الوقائع
 التي ابتكرت من أجل تفسيرها واليك أحد هذه الأمثلة . فيقال إن
 « الهيج » يحرم على الغلاص من قصاصات أطافره بعناية ودقة يالفة
 للمحولة دون وقوعها في يد الأعداء . فإذا سأل الأنثروبولوجي عن السر
 في ذلك ، فإنه يفسر غاية باتها مع السمو من استخفافها كسلاح سحري
 ضده . أو لو حدث أن أعلنت بطريقة شريرة مع استخدام الطقوس المناسبة
 لتأثير الجسم الذي انتزعت منه . ويبتكر الأنثروبولوجي في توفه للبصير
 عن سببه تلك (الهيج) بالاعتماد واضح البطلان (فهو مقتنع بأن أية
 تجربة بسيطة كافية باتت معك هذا الاعتقاد) افتراضاً لتفسيره .
 والافتراض الذي يهتدى إليه هو الاعتقاد في وجود صلة « تماطقية »
 بين قصاصات الأطافر والجسم الذي انتزعت منه . وهذه الصلة لغوية
 بحيث إن اعتماد القصاصات يؤدى الجسم على الفور .

والاعتقاد الثاني بلا أساس كذلك . ولهذا فإنه في ذاته في حاجة
 إلى تفسير . ولم يلحق ذلك الأنثروبولوجيون الانجليز - وهم أناس أمناء
 طبيون - غير أن زملاحم الفرنسيين الأكثر اتساعاً للمنطق قد لاحظوا ،

وايجهوا إلى انتهاء نظرية كاملة عن عقلية البدائي يسود فيها أن « للمعج » نوعا خاصا من العقلية ليس مماثلا البتة لعقليتنا . فهي لا تعرف المنطق مثل العقلية الرئيسية ، كما أنها لا تكتسب معرفتها عن طريق التجربة مثل عقلية الأنجليز . أنها تفكر (لو اعتبرنا ما نملكه تفكيرا) عن طريق نسبة أفكارها بطريقة تدعى وفقا لنظرتنا غربا من الجنون .

واستند على خطأ بسيط ، هذا النسيج غير المادي من الأفكار ، الذي لم يمد أثره على الأنثروبولوجي بشر أقل من أثره على الروابط العلمية بين الأوروبيين وبين الشعوب التي راقهم تسميتها الشعوب الهمجية . وإذا لمكن هذه الحقيقة أن تضر أية واقعة ، فإنها لن تكون الواقعة التي لاحظوها . فالواقعة التي لاحظوها هي قيام الهمجى باعدام قصاصات أطافره . والنظرية التي بنيت على ذلك هي القول باعتقاده في وجود صلة « غيبية » (مع استخدام الصفة التي يستخدمها الفرنسيون) بين قصاصات الأطافر هذه ، وجسمه ، بحيث أن اعدامها يلحق به أذى . غير أنه لم يعتقد « الهمجى » هذا ، فترتب على ذلك اعتباره اعدام قصاصات أطافره انتحارا . إلا أنه لا ينظر إلى هذه المسألة بهذه العين . ومن ثم فإنه لا يستند في الصلة « الغيبية » المزعومة ، وبذلك تنهار أسس نسبة « عقلية بدائية » إليه .

ومع بساطة هذا الخطأ . إلا أنه ليس بريئا من الغاية . فهو يخفي مؤامرة شبه واعية للسخرية من الحضارات المختلفة عن حضارتنا وارداؤها . وعلى الأخص الحضارات التي يتعرف فيها صراحة بالسحر . والأنثروبولوجيون سيذكرون بالطبع هذا الكلام ساطحين . إلا أن انكارهم سينهار بعد أي جهد ورد . فالواقعة التي يدان منها هي أن الهمجى يقيم قصاصات أطافره لمح الطقوس من اعدامها باستخدام طقوس سحرية معينة . والأنثروبولوجي يقول به ذلك لنفسه : « لقد تشيرني (الهمجى) أن ما يخشاه هو أن يحدث له أحد من الناس لمرين مما : هما اعدام قصاصات الأطافر . واتهام بطقوس معينة . فذلك عليه أن يعرف . كما أعرف أنا . أن هذه الطقوس هي مجرد شعوفة ، وليس ثمة ما يدعو إلى الخوف منها ، ونتيجة لذلك ينبغي أن يخاف من اعدام قصاصات أطافره » . أن شيئا من هذا القبيل لابد قد جال بخاطر الأنثروبولوجي . فلو أن هذا لم يحدث لما جعل نظريته ترتكن إلى واقعة زائفة (هي الخوف من اعدام قصاصات أطافره في ذاتها) بدلا من جعلها تستند إلى الواقعة الحقة التي لاحظها ملاحظة صحيحة (وهي الخوف من اعدام هذه القصاصات عنتسا يكون ذلك مصحوبا بطقوس سحرية فقط) . والساعات التي دلم

الأنثروبولوجي إلى استبدال الواقعة الزائفة بالواقعة الحقيقية . هو اقتناعه بأن الطقوس التي قد تصحب اعدام قصاصات الأظفار هي « مجرد شعوذة » وأنه من غير المستطاع أن تؤذى أحدا . ألا أن هذه الطقوس وحدها هي التي تمثل جانب السحر في المسألة كلها . ولقد انضمت نظرية السحر المزعومة بعد معالجة الحقائق بحيث تفضل معها جوانب السحر كلها . أو بعبارة أخرى أن هذه النظرية هي محاولة رفض مستترة لتراشقة السحر على الإطلاق .

ولا يستند الأنثروبولوجيون في الوقت الحالي كثيرا على نظرية تايلور - فريزر . كما أنهم لا يعتمدون كذلك على التسيج السيكلولوجي الذي سبجه حولها ليفي بريل . وهم على دراية أعظم بحقائق الحياة « الهجبة » أكثر من أولئك الذين اخترعوا هذه النظرية ونصقوها . كما أنهم أوثق صلة بحق بهذه الحقائق من ثقات الباحثين الميدانيين الذين اعتمدت هذه النظريات على مادتهم الصنية . ونتيجة لهذا فإنهم يعرفون الكثير عن أفعال السحر . مما جعلهم لا يؤمنون بإمكان تفسيرها وفقا لأي أسس وضعية على أيها أعراض اضطراب في التفكير الاستقرائي . ولكن هذه الحركة بأرائها المبنية على الخبرة واجتماعها عن نظرية تايلور - فريزر تكاد تكون بالجملة (١) . وكان من بين النتائج التي تضمنت عن ذلك ، وهو ما يفهم إلى الاستغراب ، رموز هذه النظرية (يقصد نظرية تايلور - فريزر) في دهان عامة الناس . إذ أدى ازدياد الإعجاب بالأبحاث الأنثروبولوجية الماصرة إلى المطالبة - خارج دائرة المتخصصين - ببعض مراجع أنثروبولوجية . وتم إشباع هذه الفاية عندما صادقوا في كتاب « الفصحى الذهبى » مادة وفيرة من التفاصيل الصالحة للقراءة . وأقبل الجمهور على اتباع النظرية العلمية الزائفة في السحر - بعد أن اخطأوا وظنوا أنها أثر نقيض من الفكر الضخم - في نفس الوقت الذي توجه فيه الأنثروبولوجيون إلى تسيانها .

٢ - ما لا يعد سحرا (ب) الخرافات النفسية

إن ما قدمه فرويد في الفصل الثالث من كتابه Totem & Taboo الترجمة الانجليزية لبريل ١٩١٩) لا يعد إلى حد كبير شيئا جديلا لنظرية

(١) لهم لم يأتوا بالصمت شاك . انظر بويج غاس مصنفات فرويد
The Foundations of Faith & Morals (لبنس الامتلاك والخلق) ولارجع إلى قوله في ص ٥ (بأن تصور السحر القديم على أنه نظرية علمية زائفة لا يتصف قيمته النظرية) .

بالفيلسوف فريدريش من السجور ، بل نعله كان نبهية خاصة لها . فلو قد قام
 ليفي برييل بالفصل بين الباطنة بشكلا أساليب اتباع عقل ، الهجسي ، مثل منه
 الطريقة في العادة - والتي لا يبدو مقوله في نظرا - كما هي متضمنة
 في نظرية تايلور - فريزر ، ومنه ذلك بالقول بأن للبعج عقلية خاصة بهم
 تمثل وفقا لهذه الطريقة (العقلية البدائية Mentalite Primitive) الطبعة
 الأولى سنة ١٩١٩) وظهرت الطبعة الأصلية تحت عنوان (الوظائف
 العقلية في المجتمعات المبكرة Les fonctions mentales dans les
 sociétés inférieures) وبراهين هذا الكتاب من الأمثلة الجميلة والميتافيزيقية
 بالمصنف الكونتسي ، أي أنها تعتمد على محاولة تفسير الوقائع باختراع جوامع
 entities غامضة خفية - قطعة عقلية أي شخص هي في ذاتها مجهولة
 تماما ، ولا تعرف إلا في مظاهرها ، أي في الوسائل التي يجمعها في الفكر
 والفعل - فلا فائدة أذى في محاولة تفسير أفكاره وإفعاله بطريقة غريبة
 اعتادا على اعتراض أن له عقلية من نوع غريب ، لأن هذا القوطي لا يمكن
 اثباته - والواقع أن ليفي برييل قد عرض علينا مثلا عصريا رائعا لا ذكره
 حوليج عن أسلوب هـ موبليه . في تعليم طبعة الطب المتعلق في القرن
 السابع عشر .

9 (Candidate) Mihi demandatur a doctor doctore (د)

Causam et rationem quare

Opium facit dormire

A quod respondeo

Quia est in eo

Vertus dormitiva-

Culus est natura.

Senex a nasospire

Chorus of : Bene bene bene respondere

Examiners : Dignus dignus est entrare

in nostro docto corpore

(ن) ترجمة هذه الايات في الترجيح - معتر النكارة لا لفضل تسكوني اذا يلى
 الاكسنة الى النوم - الرد على ذلك هو انه يحلوى طم حادة طيبة وتحمير الحصى من
 حبيبته - كوى من المستطيق - حليج : حليوم : يلاها من ليلية ايركوكاقت وحيثما التضمين
 هم وموتنا .

لما فرويد . فعل العكس ، ليس له ميزة أساسية سوى أنه عالم ، فهو يدرك أن مهمة العالم هي ربط الوقائع بعضها ببعض لا بواسطة جواهر غيبية ، بل بواسطة وقائع أخرى . فمثلا سأل نفسه - فمثلا فعل ليفي بريل - نفس السؤال وهو : ماذا يفكر المهج يمثل هذه الطريقة الغريبة ؟ كانت إجابته عن ذلك هي الربط بين الوقائع المفترضة للسحر . وعرض العصاب التسلسلي كما درسه في مرضه . فالطفل - كما أشار - يشبع رغبته بواسطة حلوسات حسية . وبعبارة أخرى ، يبتلع احساسات مرضية بواسطة اذرة *condensation* لأعضائه الحسية . والهعجي يفعل شيئا لا يتماثل مع ذلك بل يتشابه معه . فهو يشبع رغبته بأداء فعل يمثل حالات الأشياء التي يرغبها . وبعبارة أخرى ، فإنه يبتلع حلوسات حركية (ص ١٤ من كتاب *Libido & Taboo*) وحرب فرويد مثلا لملك لند مرضى التسلسل الذين عرفهم . كان يعتقد أنه إذا فكر في أمر إنسان كان هذا كقبلا باستحضاره إلى المكان المطلوب . وإذا لم أسأله ، فإنه يموت ، وهكذا دواليك . وهذا التصور - كما لاحظ - يعد مساوية للاعتقاد في القدرة المطلقة لفكرة الإنسان . لأنه يعني الاعتقاد بأن أي شيء يفكر فيه الإنسان يتحقق بمجرد أن الإنسان قد فكر فيه . ويرى فرويد أن هذه الحالة السيكلوجية الشاذة هي التي تكمن وراء أعمال السحر .

غير أن هذا لن يجدي على الإطلاق . فقد يساعد هذا الكلام على تفسير السحر لو كان شيئا يعده الاختلاف عما هو عليه ، إلا أنه لا يستند بحال إلى الوقائع الفعلية . لأن السحر يتألف أساسا من مجموعة من المفارقات أو غير تكتيك . فليس هناك سحر يعتقد في قدرته على تحقيق ما يطلب بمجرد الطلب ، أو يعتقد أن الأشياء تظهر لنا لأنها تفكر فيها وكأنها قد حدثت . والأمر على العكس ، فالدراكة عدم وجود صلة بين هذا النوع من الرغبة ، وبين التحقق (وهو في هذه النقطة التي جعلها فرويد موضوع مقارنة يختلف عن المرض الذي ذكره فرويد) فإنه يبتلع هذا التمسك - أو يتبعه - باعتباره طرفا وسطا يربط بين الشيتين -

والظاهر أن فرويد قد عرف ذلك فيما بعد في صورة غير واضحة - إذ أدرك عدم كفاية أية نظرية في السحر تنقل الإشارة إلى مفارقاته السحر . ولهذا حاول الإشارة إليها بالقول بأن المرضي بالتسلسل ، يسببه فرغهم من قدرتهم المطلقة . يحسون أنفسهم بها باختراع تساوي وطوقس . مهمتها هي منع أفكارهم ورغباتهم من التحقق (ص ١٤٦) . هذه الأفكار تعد مسطرة لطوقس الساحر . غير أن الخلق لا يتشابهان ، كما لا يتشابه

حائسة الصواعق مع الدينامو . فالمرضى بالتسلط باعتباره في حالة مضطربة يستندون رغباته تحقق نفسها على الفور . ينظرون إلى أنه جنونه يسير على توجع صغرى ، ولهذا ينجبه إلى اختراع وسائل لتطعيم منه الحياة المباشرة . ولتقم قوة تفكيره بشر أن يلحقه ضرر . والمهمنى باعتباره فلسفاً عاقلاً يعرف أن رغباته لا تحقق نفسها فوراً . ولهذا يخترع الوسائل التي يجتنبها لتحقيقها .

والمشكلة التي تواجه أية نظرية خاصة بالسحر تدور حول نوع الرغبات التي تعمل الأفعال التي تدعوها سحراً وسائل لتحقيقها ؟ . ولم يحاول فرويد حتى طرق هذه المشكلة . إذ قضى عليها بكل بساطة عندما أخفق في التنبيه إلى الخصائص التي توجد بانغمس في انتقال السحر . وعندما عقد مقارنة بين سيكولوجية السحر وسيكولوجية القنوس التي يقوم بها المرعى بالتسلط والمختلفة غاية الاختلاف . والمختلفة التي تثار (ولن أتابعها هنا) هي : ما هي القوة الفعالة في الوعي العلمي للأوروبيين المحدثين التي سمحت إدراكهم المباشر للسحر ؟ . وما الذي أعنى أنجيزر واسكتلنديين دهلة من أمثال تايلور وفريزر عن الوقائع التي حاولوا تفسيرها . عند تناولهم لهذه المسألة ؟ . ولماذا يتكلم فريزر بطن ومن أبرع الفلاسفة مثل ليفي بريل عمداً بشرح هي وضع نظرية خاصة بالسحر وكأنه أحد البلهاء الذين ذكرهم مولير ؟ . ولماذا كان رد فعل فرويد أعظم السيكلوجيين في عصرنا تجاهها هو فقدان كل قدراته على التفرد بين وظيفة سيكولوجية وأخرى مقابلة لها ؟ . فهل تلقوا شأواً كبيراً من التحضر بحيث أصبحت الهمجية بعيدة عنا حتى تغرب نهما ؟ . أم هل أصبح السحر برعبنا حتى لم نعد نجرؤ على مجرد التفكير بطريقة مباشرة فيه ؟ . والتعليل الأشهر هو مجرد احتمال . ذكرته باعتباره احتمالاً ينبغي أن تكون على حذر منه . ولو كنا نحن المتضررين رتناح حقاً من السحر ، لمن يكون هذا الرعب من الأشياء التي يصح الحرص على المجاهرة بها . ومن ناحية (وهي الناحية الوحيدة التي تمتعت مباشرة وتحتي القاري) سيظهر هذا الرعب نفسه في شكل نفور قوي للغاية من التفكير في الموضوع بطريقة منطقية حادة . ولهذا فإنه سيضع كل عائق مستطاع في طريق تعليل أية نظرية حقة عن السحر . لو عرضت علينا واحدة منها . وبعد أن ذكرت هذا التحذير سأحاول عرض مثل هذه النظرية .

٣ - السحر - ما هو ؟

لوضع نظرية في السحر ، الطريقة المنهجية الوحيدة هي النظر إليه من ناحية الإين . فإن التشابه بين السحر والعلوم التطبيقية ، الذي اعتبرت عليه طريقة (تايلور - فريزر) ضئيل إلى أقصى حد .

١١٠
 إما الاختلافات فكثيرة . والساحر بالمعنى الحقيقي للكلمة ليس يعلم
 ونوعه بسلطانة بذلك ، واستيعام عالم ودينا فكان ما فعلناه هو مجرد الاعتماد
 الى مصطلح جون بلانكياض التي جعلته مختلفا عن العالم بغير ذلك أي
 جهته لتعطيل هذه الخصائص . وتوقف على مشيئتنا ، قوة أوجه الشبه
 أو صحتها . بين السحر والرس التمسى ، وهي الفكرة التي لعبت عليها
 نظرية فرويد . لأن الرمس التمسى مصطلح سلبى يعود على أنواع مختلفة
 من الانحراف عن المييار غير الدقيق الذى حددنا الصحة العقلية وفقا له .
 ولهذا السبب ليس هناك ما يحول دون اعتبار علم الاعتقاد في السحر
 من بين الخصائص الدالة على الصحة العقلية . ولكن أوجه الشبه بين
 السحر والتمس قوية ووثيقة مما . وتشمل أعمال السحر دائما على جوانب
 أممية ، وليس عرضية من الأفعال الفنية مثل الرقصات والأغاني .
 والرسوم والتماثيل . فضلا عن ذلك ، فهذه الجوانب دور يشابه
 مع دور الترفيه في ناحيتين : (أ) أنها وسيلة لفئة سبق تصورهما ،
 ولهذا لا تمد لنا حقا . بل صحة (ب) أن هذه الناحية هي إثارة الانفعال .

(أ) ولما أن السحر أساسا وسيلة لادراك غاية سبق تصورهما ،
 فليس واضح . فيما اعتقد . وواضح كذلك أن ما يستخدم وسيلة على هذا
 الوجه ، هو دائما شيء فنى ، أو بالأحرى شبيه بالفنى (لأن استخدامه
 وسيلة لتحقيق غاية ما لا يصله فنا حقا) .

(ب) ولما أن غاية السحر على الدوام هي مجرد إثارة انفعالات ،
 تأمر الل وضوحا ، وأن كان هذا لا يحول دون إقرار الجميع بأن هذه
 هي غاية أيانا ، أو بأنها غاية جوفية له على الأقل ، فاستخدامه كغاية
 التبران في طقوس ممن يمارسون ترويض الثيران بأستراليا ، قد قصد
 بها - من ناحية على الأقل - إثارة انفعالات معينة عند المارسين . كما
 قصد بها كذلك إثارة انفعالات أخرى عند الآخرين الذين قد يشتمون إليها
 عرضا . والقبيلة التي ترقص رقصة الحرب قبل اقتحامها على معارضة
 جاراتها ، تصل بقصد على إثارة انفعالات القتال ، والمضطربون يرقصون
 لتشتيت اعتقادهم في مناعتهم ضد القتل . وتسير أنواع السحر المختلفة
 والمطقة التي تصاحب أعمال الزراعة في المجهودات الريفية عن مشاعر هذه
 المجتمعات تجاه أسرارها وقطانها ومصايلها وأدواتها الزراعية . أو هي
 تساعد بالأحرى في كل موسم من الفواسم على استحضار الانفعالات التي
 وجد أساسا من بين هذه الانفعالات للصل المطلوب في الموسم .

عني أنه مرغوم أن السحر يؤثر الانفصالات ، إلا أن سبيله غير توفيق ذلك مختلف عن سبيل الترحية . فالاتصالات التي تثيرها الأعمال السحرية لا يتم اختلالها بفعل هذه الأعمال - فمن المهم في الحياة العملية للتجريب التي تنعني بالسحر ألا يحدث ذلك ، حرصاً على اعتبار سلامة السحر سحرًا هو أن هذه الممارسات قد سمحت بحيث لا يحدث ذلك ، أن ما يحدث هو العكس - فهذه الانفصالات تتركز وتنبور وتتوفاً بحيث يصبح أدوات قتالة في الحياة العملية - فما يجري في السحر يخالف تماماً ما يحدث في الـ *Catharsis* الذي يتم فيه تنفيذ الانفصالات بحيث لا تتداخل مع الحياة العملية . لما في السحر فائدها تجمع وتحول لكي توجه الحياة العملية .

وما أرى إلى برأيه هو أن ما يحدث من تأثيرات انفصالية لدى القائلين بالسحر من ناحية ، ولدى أولئك القائلين بالسحر من ناحية ثانية - أحسنت اليهم أم أسأت - هي وحدها التأثيرات التي يستطيع السحر إحداثها ، وفي حالة إنجازها بوعي تكون وحدها هي المقصودة . والمهمة الأولى للأعمال السحرية - كما أرى - هي إحداث انفصالات معينة في القائم به ، أو القائلين به . وهي انفصالات تد ضرورية أو مفيدة في أعمال الحياة ، أما مهمة الأعمال السحرية الثانوية فهي توليد انفصالات معينة لدى الآخرين من أجله القائم بالسحر أو أعدائه قيد حياتهم أو تلتحق بها ضرراً .

وسيبيندو واحداً لكل صاحب معرفة ميكولوجية وأنية تساعد على فهم تأثير انفصالاتنا على مجاز مشروعاتنا أو أخلاقنا ، وأثرها في أحداث الأمور - أو علاجها - أن أحدهم للنظرية الخاصة بالسحر عملية الجاذبة سببه استخدامها عادة في مسائل مرتبطة بأفعال الحياة اليومية عند أولئك الذين يعتقدون في السحر . فمن يعتقد في السحر يقرر على سبيل المثال أن الحرب غير المسبوبة برقصات مناسبة مستوياً بالفشل ، أو أنه إذا تأبط فأسه منحها إلى القابة ولم يتم بأفعال سحرية مناسبة قبل ذلك ، فإنه لن ينجح في اجتثاث أية شجرة - غير أن هذا الاعتقاد لا يتضمن النظر بأن العدو سيهزم أو أن الشجرة منتقع بفعل السحر ، بغض النظر عن أي جهد بذله « الهجى » . أن هذا الاعتقاد يعني أنه في الحرب أو عند قطع الأخشاب لا شيء يتحقق بتبر روح ممنوعة . ومهمة السحر هي تنمية الروح المنوية أو المحافظة عليها أو القضاء عليها . فمثلاً إذا تجسس أي عدو على رقصاتنا الخاصة بالحرب ، ورأى براعتنا في أدائها ، ألا يؤدى هذا إلى (تشكك) ومطالبة استسلام بالاستسلام بتبر معركة ؟ - ومن

حيث ان غاية السحر هي تجميع قواها بحيث تصبح قادرين على الهجوم على عدو من البشر وليس على صخرة أو شجرة ، فان عزيمة العدو قد تضعف بتأثير السحر وسهه بحيث يسجز عن ملاقاتنا في حالة معالة ، والى أى حد يحدث هذا الأثر الانفصال السلسل اراضا مختلفة الأنواع أو حتى الموت ، هو أمر لا يرغب احد من طلاب سيكولوجية الأعراس في تقرير أى رأى قاطع عنه .

وخطوة أخرى بعد هذا النوع من الحالات ، وننتقل بعدها الى الحالات التي يستفد فيها الهج - أو يبدو أنهم يستفدون - بإحداث السحر أشياء نعتقد نحن « المتحضرين » في استحالتها ، مثل إسقاط الأبطال أو إيقاع الزلازل ، وأنا على أتم استعداد للاقرار بأنهم يستفدون مثل ذلك ، ولا اختلاف بين الهج في هذه الماحية وبين المتحضرين ، وليس هناك ما يحول دون ظهور مثل هذه الحماقات الانسانية عندهم ، كما أنهم معرضون كذلك لخطأ الترهع بأن عندهم قدرة - أو أن هذه القدرة متوفرة عندهم - من يظنون أن لهم قوة أسس منهم - على فعل ما يتحضر أداؤه في الواقع ، إلا أن هذا الخطأ لا يعد ماحية السحر ، انه يمثل السحر في صورة متحرفة ، ومن واجبنا الحرص قبل مسبة الى الناس الذين ندعوهم بالهيج ، الذين سيهضون يوما ما ويتبنون عكس ما نعتقد ، والفلاح الذي ينقص محصوله بسبب تهاونه يلوم الجو عادة ، ماذا يحدث أعماله السحر في معالجة تهاونه ، فلن يكون هناك أى خبرر لاقاء اليوم على البحر ، ومن المسائل الحديرة بالبحث احتمال اعتبار ما يرمى اليه بحق « سحر الرمال المطر » - كما يوصف بذلك - هو التهليل للزراع واغرازه على مضاعفة جهده ، ينفي النظر عن سقوط المطر أو عدم سقوطه - وبالمثل من الواجب المناية عند بحث السحر الذي يقال انه يرمى اليه إيقاف الزلازل أو الفيضانات ، وما شابه ذلك ، بالنسبة من حل غايته هي منع هذه الكوارث الطبيعية ، أم أن غايته هي إحداث انفصال عند الناس يساعدهم على تحملها بجهد وأمل - فإذا ثبت صحة الاحتمال الثاني ، تنفي ذلك مع نظرية السحر التي أئادى بها ، وإذا ثبت الاحتمال الأول ، كان من الواجب ألا يدعى بالسحر ، بل بالسحر في حالة انحرافه .

فإذا تساؤلنا : كيف يحدث السحر هذه التأثيرات الانفصالية ؟ لكانت الاجابة سهلة يسيرة - ان هذا يحدث بواسطة « التمثيل » - في حالات مثل (تلاميذ الجبلين يرميهم ، أو عند سحب الفلاح لمراكبه وما شابه ذلك ، عندما لا تكون هناك قوة مضادة تعارض أو يفوز بتميز) يتعلق مؤايق مثل المواقف البسبية التي توجه اليها هذه الانفصالات - ومن

الضروري ليكون السحر خفياً . أن يكون خفياً على وعي جميع الصبية ، وأن يدرك ما يحمله في حاله وعنه الجرب أو الطقوس المبرحة وما شابه ذلك . وهذا يفسر لماذا عندما يتصرف أي إنسان على الطقوس لأول مرة يحتمل تسميها له شفقة (في صورة تطلمات أولية أو بيان تسميتي . أو في صورة أغنية تدجرب من الطقوس ذاتها) . أو بساكناتها بدقة بحيث يتمدر الخطأ .

السحر صليل ، والافعال التي تستنطق فيه ، تظهر فيما للمورغا من الحياة العملية . فهي تستنطق حتى تستطيع الاضطلاع بهذا المور ، وتنزود بالنشاط السحري . وما فيه من قوة حافظة ، أو تساعد على تركيب الجوانب السحري في الحياة العملية التي تتطلبها . ففعل السحر يقبضه المبدأ الذي يرود الحياة العملية بالتيار الانتمالي الذي يفهمه . ومن ثم فإن السحر ضروري لكل حالة يصادفها الانسلا . وهو موجود بالفعل في كل مجتمع سليم ، وأي مجتمع - مثل مجتمعنا - يعتقد أنه قد تجاوز الحاجة إلى السحر . أما قد أخطأ في هذا الظن ، أو هو مجتمع ميت ، في حالة احتضار بسبب افتقاره إلى العناية بكل ما يساعده على البقاء .

٤ - الفن السحري

الفن السحري هو في مثلي . ولهذا السبب فإنه يشهد على استحضار الافعال ، وهو يمثل منه على قصد لاستحضار أفعالات معينة دون غيرها لاطلاقها في أمور الحياة العملية . وقد يتصف مثل هذا الفن بالجودة أو بالرداءة ، في حالة الحكم عليه وفقاً لمعايير استباقية . غير أن ما فيه من هذا النوع من الجودة أو الرداءة قليل الارتباط - إن وجد مثل هذا الارتباط - بمعاينه في مهمته الأصلية . فبراعة النزعة الطبيعية الفنية التي تظهر في صور الحيوانات في العصر الحجري الجديد - ومن المسلم به أن مهمتها سحرية - لا يمكن إرجاعها إلى مهمة هذه الصورة السحرية . فلو ذكر لأي مبتدئ حدث المهد بطريقة وقورة عند مشاهدته هذه الصور بأن ما يراه هو رسم ليسون (نوع من الأنعام يشبه الثور) ، فإن أي نوع من التلطيح والعشوائية كان سيحقق الناية . وعندما يبلغ الفن السحري مستوى استباقيا ، وفيما فإن هذا يرجع إلى أن المجتمع انتهى إلى هذا الفن (ولا يقصد بذلك الفنان وحده ، بل الفنانون والمخدوقون على حد سواء) يطالب أن يتصف هذا الفن بالتميز الاستباقي وزيادة على الرعاية المتواضعة للغاية التي ساعدته على تحقيق مهمة السحر . فمثل هذا الفن دائماً لا يحقق له السمو ما دام هناك شعور بوجود

توافق عظيم بين هذين المذهبين ، في مجرد اعتماد النجاة ، بأنه من المزمع أن يذل أي جهد في (تشطيط) تمثال معين مضية للوقت ما دام سيكبر بمجرد تركي له ، فإن هذا معنى انفصال المذهب في عقله - أي أنه قد جالت في ذهنه فكرة إمكان تحقيق سلطات السحر اعتمادا على شيء أقل من أفضل ما يستطيع أنه ينجز ، مع فهم هذه العبارة بقوسا استطلائيا - ومن هذه الحالة يبدأ التدهور على الفور ، ويحق أن نحمل هذا التدهور قد سبق ذلك ، لأن أي أفكار من هذا النوع لا تتوارد إلى الوعي ، إلا بعد أن تكون قد بدأت تؤثر في السلوك منذ لمع بعيد .

والخير الذي صادفته الروح ، وجعل هناك طوقا بين كل من عصر النهضة (الريسنانس) والفن الحديث - والمصور الوسطي ، يستند على حقيقة أن الفن الوسيط ، كان صراخه وبصورة قاطعة سحرية بينما لم يعد من عصر النهضة والمصر الحديث كذلك - وأقول ، لم يعد كذلك ، لأن ذروة هذا الفن غير السحري ، أو المفسد للسحر في تاريخ الفن ، لم يمتد إليها إلا في أواخر القرن التاسع عشر - والنيار الآن يتحول تحولا واضحا - على أن الاتجاه تم يسر على وتيرة واحدة ، إذ ظهرت بعض التيارات المفسدة حتى في التبعثات عتقا عمت الدوائر الأدبية الانجليزية مدرسة من أديبه الاستطائيا الذين ادعوا اتباع مذهب ينادي بأن الفن ينبغي ألا يتبع أية غاية نصية ، بل يجب ممارسته من أجله فحسب ، وهذه المصيبة الخاصة بأن الفن للفن كانت مبهمة في بعض نواح ، فهي على سبيل المثال لم تفرق بين الفن الحق والترفيه ، وكان الفن الذي افتتن به انصار هذه المدرسة ومارسوه غشا قريبيا مخجلا لأنه كان يرفه عن زهرة منتقاء من أناس اختاروا أنفسهم ، إلا أنه من ناحية قد كان ذا غاية محددة ، إذ أنه قد عمل على استبعاد الفن السحري تماما ، وفي مثل هذا الجو المظلم الفن المائل لجو تاجر بيع الخزف انطلق رديارد كيبلنج بصيده وعصبيته وقصر نظره وتحسسه ، مستخدما قلبه القدير في استحضار الانفصالات - التي رأى أثناء إقامته بالهند ، أنها وثيقة الصلة بالحكم الانجليزي الإمبراطوري لها - وإطلاقها - وانزعج الاستطائيون لا لأنهم يمارشون الامبريالية ، بل لأنهم يمارشون الفن السحري ، فلقد أشتت كيبلنج قوس حق أكثر مقلداتهم حرمة - وما كان أسوأ ، هو أنه قد لاقى تجلعا ضخما من جراء ذلك ، إذ تعلق به ألوف من الناس الذين يرقون هذه الانفصالات ودورها في تسيير أعمالهم اليومية ، ويشبهونها بدور البخار في تسيير الآلات البخارية ، إلا أن كيبلنج كان رجلا ضئيل الحجم مريضاً بالصلابة ، ولهذا أدت المعارضة

التي لا تقام من الاستطائقيين التي تعرضه للعواصف وهو واقع ، ومن ثم انقست روحه بين حاجتين ولم يستطع أن يكون على ولاه كامل لأي منهما .

واليوم قد دار الفكر . فلقد ازداد التحلق ببطلان كيبينج بدلاً من أوسكار وايلد . وولده أغلب أئمة ضياع كتابنا إلى الفن السحري ، والحد ما تعد هذه الرقة هي أبرز أحداث الفن البريطاني اليوم . وفي نظر الاستطائقي ، لا يهم أن يكون هذا الأدب السحري البعيد قد تصرف عن الصورة للأمبريالية ، واتجه بدلاً من ذلك لدعوة إلى الشيوعية . فسي غير المهم عنده (وأن كان هذا يهم السياسي) ما عمله العقيدتان المتنازعتان اللتان اقتسمتا ميراث ليبرالية القرن التاسع عشر . فلا يهمه أن كانت للشيوعية السنة وعينان وأصابع ، أو إذا كانت للفنانية استنان ومضال فقط . أن ما يهم الاستطائقي هو عودة ظهور نوع قديم للفنانية من النوع الاستطائقي هو النوع الذي اتجه إلى أحداث انقلاب في القيم التي حامت بها الانتقادات المبررة التي وجهت في القرن التاسع عشر . فهو بدلاً من أن يظهر ، عدم حباله بالتوضوح ، باعتباره مجرد أمر تافه يمارسه الفنان في قدراته ، وأن ما يهم هو قدرات الفنان ، والطريقة التي اتبعها في عرض هذه القدرات . أصبح لسان حاله هو القول : « إن قدرات الفنان لا يمكن إظهارها إلا إذا مارسها في موضوع جدير بها » . ويرمي هذا الوعي الاستطائقي الحديث إلى أصابة مصغورين بسحر واحد . فهو يرى الموضوع جانباً متكاملاً في العمل الفني ، ويتمسك بذلك . فكل من يشر أي عمل فني ينبغي أن يكون المرء معنياً بموضوعه في ذاته ، بالإضافة إلى اهتمامه بتناول الفنان له .

وتبدو هذه الكلمات متزعجة في نظر الاستطائقي الذي تعلم في مدرسة القرن التاسع عشر . فإن النظر إلى هذه الكلمات يعني الجهد قد يعني الرجوع إلى عصر تدهور فني ، وإلى الهيجية . أي إلى العصر الذي يركن فيه مطلق الكمال أقصى الصعب المتألم جانباً ، بعد تخطيل البداية السهلة عليه ، والذي يتم الحكم فيه على الفنانين لا وفقاً لمميزاتهم الفنية بل وفقاً لتوافقهم مع المبادئ السياسية والأخلاقية والاقتصادية المقبولة من المجتمع التي يتنمون إليه . إذ أن هذا يعني طرح حرية الفن الحديث التي تم الحصول عليها بعد لائي جانباً ، وهيمنة المذاهب الفيسبية القامضة .

ولن أتابع هذه المسألة أكثر من ذلك . إذ سوف تناولها بطريقة حادة في موضع آخر . وفيما يتعلق بالحاضر ، سأقتصر على إثبات حقيقة

نجدته ظهوراً للفن السحري أمام أعيننا . وانقسام الباحثين النظريين في الاستطاعة والتفقد في نظرتهم اليها .

ولقد ذكرت التجدد . الا انه لم يبدو تحلوا الا اذا نظرنا الى المكونات التي يتألف منها الفن نظرة حرة أو مصالية . فان الابتعاث الفني ليس مقصوراً على مخبوة الفنانين الذين اختاروا أنفسهم . فحنث عصر النهضة ، لدينا على أقل تقدير ، بالإضافة الى هذه الصفوة اتجاهان فنيان متطابقان آخران . والسمة السحرية في الفن في كل منهما غير خافية .

هناك أولاً : الفن القومي الخاص بالفقراء ، وعلى الأخص الفن الريفي أو القروي الذي يطلق عليه اسم « الفن الشعبي » باعتباره هذا الاسم دالاً على ما فيه من روح ودواجا . ويتألف هذا الفن الشعبي من أغاني وروايات ، وحكايات ودرامات . ولقد اهدى هذا الفن في إنجلترا (وما يسودها من اتجاهات تنزع الى ارداء الفقراء) : ما أدى الى احتفائه احداً يكاد يكون تاماً (١) ، قبل أن يصحب « المتعلمون » على مية من أمره . وهذا الفن الى حد بعيد سحري في أصله ومواعنه . فهو فن سحري قد صدر عن شعبي مشتغل بالزراعة .

ثانياً : هناك العيون التقليدية الخاصة بأصحاب الثقافات المتواضعة من الطبقات العليا . ومن الواجب الاضافة في الكلام عن هذا النوع (بالنظر الى كثرة حدوث اسباب فيه لطبيعته) . وما أعبه بهذا النوع هو أشباه مثل مراعاة المنابر وشعر الفتراتيل ، وموسيقى الآلات التي تعرضها الفرق الموسيقية العسكرية ، وفنون الرقص ، وزخارف حجرات العلويس ، وال غير ذلك ، ويمكنني أن ألمح أمارات التحضر على وجه القاري المتميز بثقافته وأسمعه يصيح : « ان هذا لعمرى ليس بمن اطلاقاً » وأنا اعرف ذلك . ولكنه سحر . والآن وبعد ان أصبحت الصلة بين الفن والسحر مشكلة حلقة مرة أخرى بحيث لن يستطيع طرحها جانباً بكل بساطة وسلبية ، تبهم الاستطاعة أن يعرف بأن السحر في حالة ازدهار ، وهو موجود في كل مكان برغم عدم معرفة أئمة المجتمع (كما يعتقدون أنفسهم) له . فهم قد اعتبروا أنفسهم متنورين استناداً الى اعتقادهم بأنهم تلبوا السحر نهائياً .

(١) في سنة ١٨٩٢ جمعت حلة راييمون حكاية خرافية في إنجلترا . ومنذ ذلك الحين تمكن للشعوب على التل من الحكايات كالأدلة الأخرى . وبين سنة ١٨٧٠ ، سنة ١٨٩٠ تمكن كل من فرنسا وإنجلترا جمع ألف حكاية في كل منهما .

ومسألة الفن الديني جراتيكه وطقوسه وشعائره ، وربما لا تحتاج الى تحليل - فمن الواضح أن مهمته هي استحضار - ومواسلة إعادة استحضار - انفعالات معينة متأثر بإطلاقها أعمال الحياة اليومية . وعند وصف هذا الفن بأنه سحري ، ناسى لم أنكر حقه في أن يسمى دينيا . والأول ، وبعد أن أصبحنا لا نستخدم كلمة سحر على سبيل الاستهزاء ، وقرروا ما نعنيه ، فلا أحد في حاجة الى التفتيت بإطلاقها على الأشياء التي يبيضها ، أو في حاجة الى التردد في إطلاقها على أي شيء يقدره ، فالسحر والدين أمران مختلفان - لأن السحر هو استحضار انفعالات مطلوبة لسير الحياة العملية ، والدين عقيدة أو مذهب من المعتقدات المتعلقة بالعام ، وهو علاوة على ذلك طائفة من أخيم أو نسق للسلوك ، غير أن لكل دين جانب السحري ، وما يوصف عادة بأنه « ممارسة » الدين يعني ممارسة حاجته السحرية ^١

ومسألة الفن الوطني واضحة كذلك . لو ربما لا تقل في وسوها كثيرا عن المسائل الأخرى ، سواء عني بالوطنية : القومية أو التمسب لخصارة معينة أو بلد معين ، أو عضوية حزب ما أو طبقة أو أية جماعة من الأفراد - ومن استلته الاشتغال الوطنية والأغاني المدرسية وتصانير الأساطين والجهادة ، وتماثيل رجالات الدولة ، والنصب التذكارية للحرب والصور والمرحبات التي تعيد ذكر الأحداث التاريخية والموسيقى العسكرية . وكل الصور الحديثة من الاحتفالات والمواكب والطقوس التي ترمي الى التسيب للولاء للدولة أو للمدينة أو الحزب أو الطبقة أو العائلة أو أية وحدة اجتماعية أو سياسية . كل هذه الأشياء ذات طابع سحري ، ما دام الغرض منها هو إثارة انفعالات لا تنطلق في طبيعة أو أخرى بتأثير التجربة التي أتارتها ، بل تتجه بدلا من ذلك الى التسرب في أعمال الحياة اليومية ، وتحدث أثرا في هذه الانفعالات مع الوحدة الاجتماعية والسياسية المعنية .

تدعى ويمكن مصادفة طاقة أخرى من الأمثلة في الطقوس التي اعتدنا سنجها بالاعمال الرياضية . فصيد الثعالب ولعب كرة القدم ليسا من ناحية واحدة بل هما يمارسان بقصد التلية البرية - كما انهما ليسا وسيلة واحدة للتعبير البدني ، الذي يقصد به زيادة القوة والمهارة البدنية من أجل أعمال طقوسية تؤدي باعتبارها واجبات اجتماعية وتعالف بكل مظهر السحر وابتنه للمروعة تماما ، مثل الأزياء الطقوسية والاحتفالات الطقوسية والأكلات الطقوسية . وأهم من كل ذلك القصور بالتمييز أو التفوق على جبهة الآخرين - ومنها أول ذلك فائتي لا أدري

شيئا مستحسنا . فالرجل العادي (١) قد تامل بالفعل هذه المسائل بما فيه
 الإكراه بحيث استطاع الإبتداء الى تقدير صحيح لغايتها . فهو يراها
 وسيلة لتحقيق ما يسعى اليه . تهذيب الخلق ، ومهمتها هي اعداد عشاقها
 لأعمال الحياة . وعلى الأخص الأعمال الخاصة بالمرتبعة التي أرادها الله
 لهم . فهذه الألعاب الرياضية - كما يقال لها - تبت روح الجاعة وانتمور
 بروح التنافس الرياضي وتعلم عادة ضبط النفس (أثناء ركوب الخيل)
 والمبادأة بروح تدل على الرجولة . أو بعبارة أخرى ، أنها تولد الانفعالات
 راء اختلاقتها في أنواع معينة من مواقف الحياة اليومية . وبغيرها يتم
 مواجهة هذه المواقف في أسبب صورة . انها تمثل جانب السحر في
 رياضة الوصول الى « المحتلن » . ولا ينكر هذا الكلام حتى أعنف
 منتقديه . فهم لا يدركون أن هذه الألعاب الرياضية ليست سحرية ،
 أو أن سحرها ليس فعلا . ان ما يقوله هو أن الانفعالات التي يولدها
 هذا السحر التقليدي الذي ينسب الى الطبقة العليا في انجلترا ليست
 بالانفعالات التي تناسب على أفضل وجه أي انسان يرغب في الحياة بطريقة
 فعالة في العالم كما هو اليوم .

وتماما للأمتثلة ، سوف نتناول بالبحث أمثلة خاصة بمراسم الحياة
 الاجتماعية . ومن بين هذه الأمثلة : حفلات الزواج والجنائز وحفلات
 الفداء والرقص ، والاحتفالات بأنواعها التي تزدان بأبهتها حياة المتحضرين
 في العصر الحديث من رجال ونساء (والتي تعد لهذا السبب على أقل
 تقدير أشكالاً من الفن بالقوة) . فكل هذه الأشياء سحرية في جوهرها .
 وكلها تستلزم (يا لم يقصد به التسلية أو أرضه ذوق قردى ، اذ هو
 يتبع نمطا سبق تحديده - وغالبا لا يكون هذا الزى مربعا على الاطلاق ،
 وعند تصميمه يراعى دواما تأكيد جلال المناسبة .

وكل مراسم الحياة الاجتماعية تستلزم أنواعا محددة من الأحاديث ،
 أو على أية حال شذرات من بعض مفردات « لغة » . كما انها تستلزم أدوات
 رسمية مثل الخواتم أو النقوش أو أجهزة محددة من السكاكين والشوك
 والأكواب ، كل قطعة منها ذات دور منصوص لها - ويكاد يكون من
 مستلزمات هذه الطقوس استخدام أرماز ذات أوصاف محددة تنظم وفقا
 لطريقة محددة ، بالإضافة الى تقديم قروض سنة لأعلى تقسم في هذه .

(١) والأندريولوجيا بطوريتها من هذه الناحية - انظر: كينغ (Kingsley)
 The Progress of Man (١٩٢٢) .

الطوقى - ومن مستلزماتها كذلك إصباح مراسم محبة في الفرح
أمر الجزن.

وفيما يتعلق بقياتها ، فإن كل هذه المستلزمات ترمى صراحة ويقصد
إلى إثارة انفعالات معينة يراد منها تخصيص الحياة العملية فيها يد .

أما حالات الزفاف ، فلا صلة لها بحقيقة قيام حب (عندما يعد ذلك
حقيقة) بين الطرفين الأساسيين . فهي لا تنهى الإفصاح عن ذلك ، ولهذا
بمقتها كثير من الذين يحبون يسبق ويرونها أهانة لواطلتهم ،
ولا يتحلونها إلا بسبب ارغافهم على قبولها خضوعا لمعتقدات عائلاتهم ،
وغاية هذه الحفلات هي خلق باعث عاطفي يساعد على تحقيق صلة من نوع
مبين . هذه الصلة ليست صلة محبين ، بل صلة زوج وتوجة . يعرفها
العالم وفقا لهذا الأساس سواء توفر الحب أم لا .

والجنانة هي عادة توجبه للمشاعر من نوع مختلف . تفرض مشيبي
الحضارة الأساسى ليس استعراضا علنيا لأحرامهم ، بل هم يرجون إلى طرح
الصلة العاطفية القديمة التي كانت تربطهم بالشخص في حياته جانيا .
وأن يستبدل بها صلة عاطفية حديثة بنفس هذا الشخص باعتباره ميتا .
والجنانة تمثل تمهدهم العلني بأنهم سيمشون في المستقبل بدونه . وهو
تمهد عسير يصعب تحقيقه كاملا ، فمن منا يعرف قلبه معرفة كاملة تساعد
على تقرير ذلك ؟

والقصد من حفلات الفناء هو خلق صلة أو تجديد بها . وهذه الصلة
ليست صلة نظام أو مصالح أو قائمة على افتراض سياسية ، بل هي ترمى
إلى مجرد توثيق صلة صداقة عاطفية بين المصنوعين ، وعلى الأنص بين
الداعي وكل مدعو من المصنوعين الكثيرين . فهي تعزز عاطفة الصداقة
وتملورها . وأفضل ما يتوقع منها هو أن يشعر كل فرد بقى الجاذبية
الشخصية في الآخر . وأقل ما يتوقع منها هو أن يشعر بأن الآخر ليس
شخصا مرذولا إلى هذا الحد . وسوف تكون حفلة الفناء هزيلة للقافة
إذا لم تستحضر في حد ما هذه الانفعالات ، وإذا لم تبحث إلى حد ما
الحياة في الحفلة ذاتها .

والرقص كان على الدوام سحرا . وما زال يظهر قسما على هذه
الصورة . وغبته الأساسية فهو صورته الحديثة والمتحضره من العلف
الربيعي . فالقصد منه هو إثارة الاهتمام لدى الميخل من كلا الطرفين ببعض
أفراد من الجنس الآخر يتم اختيارهم أو اختيارهم . فيما قبل رسمي =

حز بين الأشخاص الذين يؤهلهم حسنة وليسهم (أي تنشئهم المناسبة في مراحل الحياة المختلفة) بالارتباط سوية بالزواج . وما دام تحقيق هذا الاهتمام . وتبينه نجا لذلك . لمرأ بعيد التحقق خلال الرقص . فلذا فلان المقصود هو أن يشر هذا الاهتمام في الصلة التي مستحشا مستقبلا . والحفلة الراقصة أساسا كما وصفها سبق جدانا الأكثر صراحة . هي المناسبة التي تجر فيها الفتيات على الزواج .

وعلى وجه الدقة . كل هذه الطقوس والمراسم السحرية تمثيلية . فهي تمثل تمثيلا حرفيا . وإن كان هذا يتحقق بعد انتقاء الأعمال السلية التي قصد أن تنهض بها . وفي حالات مثل رقصات العرب . وطقوس الحرت تكون رمزية . بالمعنى الذي عرفنا به هذه الكلمة . بعد اعتراضنا عليه . في نهاية الفصل الثالث (٤) . وعلى سبيل المثال في الزواج تتشابه يد الزوجين . ويسيران وقد تابطا ذراعيهما وسط الجميع ولعبر إلى رابطتهما في نظر العالم . وفي الجنائزة . المشيرون يوارون الميت التراب . وهم يصرخون إلى تحورهم من العاطفة التي أبدوها نحوه غير الحياة . وفي حفلات النداء يتناول المضيف والصيف نفس الطعام وامرين إلى روح الود والألفة التي ينبغي أن تسود صلتهم الأكثر عاطفا مستقبلا . وفي الرقص يرمز تماثل رفقاء الرقص إلى عناق الحب .

ويوجه عام . كل هذه الطقوس والمراسم إذا نظرت إليها نظرة استطائيقية بحتة . تصد أعمالا فية متوسطة القدر . مثل أية تصويرة أدائية عادية . ويرجع هذا إلى نفس السبب . ففي كل هذه الحالات يوجد دافع فني . إلا أنه خضع لهيمنة الجانب السحري . كما تجرد عن طبيعته البحتة . فاننام الترائيل والأغاني الوطنية . عادة . لاستمق في تقدير من الموسيقيين . ومن غير المتوقع أن يظهر أي علم من أعلام الجباله إلى تحمس عند مشاهدة صيد الثعالب أو سيطرة في الكريكت . ويبدو أن تكون أصناف الإشراف على حفلات الزواج أو الولائم ذات طيبة عالية . ولن ينبغي إلى راقص محترف كثيرا ما يجري في أية حفلة راقصة أتيقة . غير أنه كل هذا القدر من والطابع السحري البحت في هذه المراسم . أو بالأحرى الطابع التمثيل الذي يده الطابع السحري مجسود مظهر من مظهره . ثم آخر . لهذه المراسم ليست فنا حقا . ومنها في ذلك مثل التصوير أو صور التشاهد الطبيعية . فلها . يمثل كل هذه الأشياء . مهة أدبية غير استطائيقية تماما . وهي مهة أحداث الطلعات محفلة . ومن ملاحظ أنه أصبح لنا كذلك على يد فنان حق (ومن الواجب ألا ننصو وجوده بمنزل عن مطلوبين يطالبون بالحقن الحق) . وسوف يصفق ذلك

إذا تمكن الشعور بالباعثين النفسى والمسمى « و » ، وكانهما بائع واحد كما حدث بين سكان كهوف « أوريناق » و « ماجيلينا » وعند المصريين القدماء واليونانيين والأوربيين فى العصور الوسطى . غير أن هذا لا يمكن أن يحدث فى حالة وجود شعور بتمايز الباعثين ، كما هو الحال الذى لا يتغير عندنا .



ملحوظة : لقد اقتضت ضرورات البحث المباشرة فى هذا الكتاب أن أكتفى بإلاطلاع على الفصل الثالث من كتاب فرويد : Totem & Taboo . ولعل القارىء يفر لى إذا أضفت القول بأن كل من ذكرته عن هذا الفصل ينطبق بالمثل على باقى الفصول . مع مراعاة اختلاف الأحوال (mutatis mutandis) . فالمسألة كائنة فى الأساس التى اعتمد عليها فرويد عند تأليف الكتاب . وهذا الأساس هو تطبيق نظريات التحليل النفسى ونتائجها على المشكلات التى لم تفسر من ميكولوجية الأجناس . عند معالجتها . وبلغة أكثر بساطة . هذا يعنى تفسير غرائبه معتقدات الهج و سلوكهم . بالقياس إلى الغرائب التى يلاحظها المخلوق النفسى فى مرضهم . غير أن كلمة « هيج » هنا تعنى فقط « الانتماء إلى أية حضارة ذات اختلاف ملحوظ عن حضارة أوروبا الحديثة » . وغرائب عقيدة الهجى ، و سلوكه . هي مجرد نقاط تفرق غريبة فى نظر الأوربيين الحديثين . وأعنى بذلك النقاط التى اعتمد عليها هذا الاختلاف . وأنا إذا استعملت مرة أخرى لغة أكثر من ذلك بساطة . أستطيع القول بأن ما فعله فرويد هو رد الاختلافات بين الحضارة الأوربية . والحضارات غير الأوربية إلى اختلاف بين المرض العقلى والصحة العقلية . أهل من الغرب بعد ذلك أن يقابل الهجى ذلك بالمثل ؟

وليس هنا المكان المناسب للتعريف تفصيلياً عن الجبل والسمطة التى اعتمد عليها فرويد فى اقتناع نفسه (وآخرين كذلك كما هو واضح) بأنه قد حقق ما أراد . وما أوصى إليه من ورثه هذه الملاحظة هو بيان أن الشخص الذى يستطيع محاولة مساواة الاختلافات بين الحضارات بالاختلاف بين المرض العقلى والصحة العقلية . وحضارة الخنزير الذى يحول المشكلة التأويضية لطبيعة الحضارة إلى مشكلة طبية هو شخص تد كل آرائه فى جميع المشكلات المتصلة بطبيعة الحضارة زائفة . وهو زيف بتناسيب تناسباً طردياً مع مقدار تسكبه بانغماسه بمحاولاته . ويرجع زيف آرائه خطورة كلما عظم تأويله فى مجال بحثه . وعن بين المشكلات الخاصة بطبيعة الحضارة مشكلة طبيعة الفن .

الفصل الخامس

الفن والترفيه

١ - الفن والترفيه

إذا سميت أية أداة لاثرة أى أعمال معين ، وكان القصد من إطلاق هذا الانفعال هو المتعة باعتبارها شيئاً ذا قيمة فى ذاته ، ولم يكن المقصود من تفریح هذا الانفعال فى مشاغل الحياة العادية ، كانت مهمة هذه الأداة هى الترفيه أو التسلية - والسحر مفيد ، وهذا يعنى أن الانفعالات التى يثرها تقوم بهمة عملية فى أمور الحياة اليومية - والترفيه ليس مفيداً بل متعة فحسب ، لأن هناك سداً مبيناً يفصل بين عالمه وبين عالم المسائل العامة ، والانفعالات التى تتولد عن الترفيه تتوقف عندهم هذا السد .

وكل انفعال إذا نظر اليه من الناحية الدنميكية يمر مرحلتين : مرحلة التهيئة أو الاستشارة ، ومرحلة التفریح - وتفریح أى انفعال هو فعل يتحقق نتيجة لاستحداث هذا الانفعال وعندما تقوم به ، فأننا نطلق الانفعال وتفریح أنفسنا من التوتر ، الذى يظل حائماً على نفوسنا الى أن نستكن من تفریحه بهذه الطريقة - والانفعالات التى يولعها أى ترفيه يثنى تفریحتها مثل أية انفعالات أخرى ، إلا أنها تفرغ فور فراغ - أو فى الفراغ فحسب - ومعد فى الواقع من السمة التى يبرز بها الترفيه - بالتفریح هو وسيلة لتفریح الانفعالات بطريقة معينة بحيث لا تتداخل مع مهام الحياة العملية - غير أنه بالنظر الى أن تفریح الحياة العملية بل هذا الوجه كد يعنى تفریحها بأننا حائمين الحياة التى لا يدعى تفریحاً فحسب - لهذا السبب ، فهو قصد بهذا القول التفریح قائم سيؤدى الى الوقوع فى

دود . ولذا علينا أن نقول : إن أقلية جد بين الترفيه والحياة الصلية (١) .
 يسمى تقسيم التجربة إلى قسمين - وهذان القسمان يتصلان ببعضهما
 ببعض بطريقة ما بحيث لا يسمح للانفعالات التي تتولد في أي قسم بتفريق
 نفسها في القسم الآخر . ففي أحدهما . الانفعالات ينظر إليها باعتبارها
 عاينات في ذاتها . وفي الآخر ينظر إليها باعتبارها قوى تؤدي فاعليتها
 إلى غايات تتجاوزها . والقسم الأول يسمى الآن بالترفيه . ويسمى القسم
 الثاني بالحياة الصلية .

وإذا أريد تفرغ الاتصال بغير تأثر الحياة الصلية به . فس الواجب
 خلق موقف وهمي يزرع فيه هذا الانفعال . وسوف يكون هذا الموقف
 بالطبع موقفاً « يمثل » الموقف الحقيقي يزرع فيه الانفعال نفسه من الناحية
 الصلية (انظر الفصل الثالث - ٤) .

والاختلاف بينهما - وهو ما تبين عندهما اسميتا الموقف الأول موقفاً
 حقيقياً وأسماها الموقف الثاني موقفاً وهمياً - هو ببساطة كما يلي :
 الموقف الذي دعواه بالوهمي هو الموقف الذي يفهم منه توارى الانفعال
 (الفرغ . أي أنه لن يؤدي إلى حدوث العواقب التي كان المفروض أن يحدثها
 في أحوال الحياة الصلية - مثلاً ، إذا عبر إنسان آخر عن البهش بأن لوح
 بغضته في وجهه وعنده وعبر ذلك ، لا يعتبر هذا الإنسان عادة شخصية
 خطيرة . أو خطرة على الأحيى في نظر الشخص الذي تهدد . الذي سوف
 يلجأ لهذا السبب إلى خطوات معينة لوقاية نفسه . ربما كانت تهدتاً
 الشخص الأول . أو مهاجمة . أو التظلم عليه . أو الامتنعاع بالشرطة .
 فإذا فهم بأن شيئاً من هذا القليل لن يحدث . وأن الحياة سوف تستمر
 وكأن شيئاً ما لم يحدث . فإن الموقف الذي عبر فيه عن التظلم يسمى في
 هذه الحالة موقفاً وهمياً .

والمواقف من هذا النوع تشبه المواقف المترتبة على السحر في كونها
 تمثيلية . أي أنها تؤدي إلى استحضار انفعالات مماثلة للانفعالات التي
 تستحضر في حالة المواقف التي يبالأها تمثيلها . وهي تختلف من ناحية
 أنها « غير حقيقية » أو « وهمية » أي أن الانفعالات التي تستحضرها قد
 قصد تواردها بدلاً من إصابتها في المواقف التمثيلية شوجانبه التوهم هذا

(١) اصطلاحاً فإن الحياة الصلية هي كل ما يهدف إلى « كمال » و « سلامة » باعتبارها
 يدلان على شيئين غير متضادين يقتضيهما في بعض . يتولد جهلهم بالمثل حول هذه الفكرة

هو ما يدعى « بالوهم » (المترقب على الوقائع المصطنعة) ، وهو عنصر يختص به الفن الترفيهي وحده ، ولا يصادف إطلاقاً في السحر أو في الفن بمناه الحق . وفي حالة طقوس السحر ، إذا قال أحد الناس عن صورة معينة أنها « بيسون » ، أو قال عن تمثال من الشمع « هذا هو عموى » ، فلا وجود لأي وهم في هذه الحالة . فالكل يعرف جيداً الاختلاف بين الشينى . والوهم في الفن الترفيهي يختلف اختلافاً بيناً عن أوهم ألعاب الأطفال التي لا تعد ترفيحاً ، بل تعد نوعاً جليلاً للغاية من العمل . ونحن إذا دعوناها بالوهم كان هذا على سبيل التشبيه بأشياء صادفتها في تجاربنا بعد البلوغ .

وفي حالة إطلاق هذه التسمية - وفيها أساءة في الوصف - فإننا نكون قد أبداً استمرار الطفل فيما يقوم به ، حتى يستطيع التعرّف على المشكلات الأساسية في حياته ، بمر تعويق أي تدخل قد يقوم به البالغون بشر تردّد لو عرفوا ما يرمى إليه من عمله .

وكثيراً ما عشت مقارنات بين الفن واللعب ، بلغت في بعض الأحيان إلى حد اعتبارهما همتائين ، وهذه المقارنات لم تساعد البتة على القاء الكثير من الضوء على طبيعة الفن . لأن من قاموا بها لم يذلوا أي جهد من تأمل ما يتوهمه باللعب . فإذا كان المقصود باللعب تسليّة الإنسان لنفسه - كما معنى في كثير من الأحيان - لما كان هناك أي تشابه هام بين اللعب والفن الحق ، أو أي تشابه بين اللعب والفن التمثيل في صورته السحرية . إلا أنه يوجد أكثر من وجه شبه بين اللعب والفن الترفيهي ، بحيث يمكن القول بأن الاثنين شيء واحد . ولذا عني باللعب المشتركة في الألعاب ذات الطابع الطقوسي . فإن الفن الحق لا يشبه ذلك إلا قليلاً . وربما كان وجه الشبه بين هذه الألعاب والفن الترفيهي أقل من ذلك ، إلا أن هذه الألعاب - كما رأينا - ليست شبيهة بالسحر فحسب ، بل هي سحر . غير أن هناك شيئاً آخر نسميه باللعب ، وهو الفعل الخفي الذي يشغل بال الأطفال ليلاً ونهاراً . فهو ليس ترفيحاً ، وإن كنا نحن البالغين قد نرغب عن أنفسنا بتقليده ، بل وقد نشترك فيه في بعض مناسبات خاصة - وهو ليس بسحر ، رغم ما يبدو بينهما من تشابه في بعض النواحي - قطعه شبيه بالفن الحق إلى درجة كبيرة . ولقد قال عن الأطفال جيلبرتستايكو - الذي عرف الكثير عن الشعر والأطفال - أنهم شعراء « لطيف » ، وربما كان على حق في وصفه - إلا أن أحداً لا يعرف ما الذي يفعله الأطفال ، عندما يلعبون - وما يفعله الشعراء عندما يكتبون الشعر - وإن اتسم بصورته -

أكثر سهولة بكثير في صرفته . وحتى لو كان الفن الحق وليس الأطفال شيئا وحدا . لما ساعد مثل هذا القول على إيضاح معنى الفن للحق عند الكثيرين منا (١) .

وهناك نظرية « دعوية » للفن تنمض . كبرها من النظريات الهدونية الأخرى . التي اعترض يقول بأنه حتى إذا كانت مهمة الفن هي توفير « المتعة » (كما قال كيركوف من الفنانين الطيبين) فإن هذه المهمة لا تعني اللغة بوجه عام . بل هي لغة من نوع محدد . وبمصادفة هذا الاعتراض أبلغ دليل على وجود فن ترفيهي . فالفنان عندما تصبح مهمته هي الترفيه ينصب بوجهه على إحداث السرور في قلوب جمهوره بإثارة انفعالات معينة . وعلى تزويجهم بمواقف وصية يمكن تفرغ هذه الانفعالات فيها بنير أدنى .

وتحرية السعي إلى الترفيه لا يبحث عنها باعتبارها وسيلة المقصد آخر . بل يبحث عنها لذاتها . ومن ثم . فبينما يمد السحر نفسيا . فإن الترفيه لا يمد نفسيا بل دعونيا . أما العمل الفني المزعم الذي يزعم إلى الترفيه على النقص من ذلك . أنه ضعي محض . فهو خلافا للعمل الفني الحق ليس له أية قيمة في ذاته . أنه مجرد وسيلة لغاية . فهو قد أنشأ مهارة وكأنه عمل هندسي . كما أنه مركب بسهولة مثل أية زجاجة من البوداء لاحداث أثر محدد سبق تصوره . هو استحضار مسوع معين من الانفعالات عند نوع معين من الجمهور . بالإضافة إلى تزيغ هذه الانفعالات استجابة لموقف وصي . وعندما توصف الفنون بالفاظ تتضمن القول بأنها أساسا أشكال من المهارة . تكون الإشارة - كما قل الكلمات عادة عند الأيام - إلى هذا الطابع النفسي للفن الترفيهي . وعند وصف تقبل المتابعين لها في مصطلحات سيكولوجية بأنه رد فعل لمبه . تكون الإشارة صائفة . ومن الناحية النظرية . في كلا المجالين . قد تكون الإشارة إلى النوع السحري للتشكيل . ألا أنه في العالم الحديث يتعامل هذا بوجه عام .

(١) ليتكرت المذكورة مريجت لوينفيلد في كتابها *Play in Childhood* (القرب في الطفولة) الذي صدر سنة ١٩٢٥ . طريقة اكتشاف العالم المجهول للعب الأطفال . ولقد جاءت الملاحظات غريبة خلسة بالصلة بين هذا اللعب وصحة الطفل . وربما يمكن التمييز عن تفسيراتي لما اكتشفته بأنها ترحي بوجود تماثل بين اللعب عند الأطفال والفن والحمل . وسوف نتناول معنى اللعب فيما بعد (الفصل العاشر ص ٧٠) . والفصل الثاني ص ٢٥) والصلة بين الفن وصحة العقل (التي تتضمن حلالة الجسم والذهن إلى فن التشية سيكولوجية قد نرى إلى صحة الجسم أو كسبها) .

بذخيرة المادة عندما يستمع الباحث في الاستلطافا الجديدة - أو بقريا -
 بياناته عن الفن تبدو غريبة أو متبرجة أو حافظة. لا أن يتساءل عن إمكانية
 أوجاع غرايتها (أو غرايتها ظاهريا) إلى الخلط بين الفن والترفه -
 بل يرجع ذلك إلى خلط في عقل مؤلف هذه الكتابات الفنية أو في عقله -

٢ - الكلمة والتمتة (١)

همة السحر وهمة الترفيه في الميل الفني هما غير جدال مهمتان
 منفصلتان ، من حيث استشارتهما لأنشطة معينة في جمهور معين وهي
 لحظة معينة . فأنت لى تستطيع إثارة اتصال معين في جمهورك (ولعل
 كراهية الغرب) وأن تجعل ذلك يتحقق في نفس اللحظة ، واعتمادا على
 شيء واحد ، أي بوساطة السخرية منهم وتصويرهم في صورة متبرجة
 للضحك ، وفي صورة عليية بأن تحرق بيوتهم . على أن أي اتصال يستلزم
 بعمل موقف تمثيل معين لا يمكن أن يكون بسيطاً في طابعه - فهو يظهر على
 الدوام في صورة صيغة معقدة أو تيار معقد ، إلى حد ما ، يتألف من
 أنفعالات مختلفة . ولا يلزم أن تكون حالة كل هذه الانفعالات واحدة من
 حيث طبيعة إطلاقها : فبوجه عام قد تنطلق بعضها في وراج عليية .
 بينما يتوارى البعض الآخر . وإلغنا إذا ألم بوجه سيرى أي اتصال
 سيطلق على هذا الوجه ، وأي أعمال سيمطلق على الوجه الآخر . وعنده
 قال هوراس : *Omni tulit punctum qui miscuit utile dulci* .
 كانت كلمة *utile* بمعنى أنفعالات الأعمال في الناحية العملية ، كما كانت
Dulce تسمى أنفعالاتها في الأنسنة الرحمة الخاصة بالترفيه - وقول كاتب
 ماريات في قصة البحار يرى *Midshipman Easy* : " نحن لا نكتب هذه
 الروايات لمجرد الترفيه " - ثم يابح كلامه بعد ذلك بالزجر لأنه قد استختم
 بمؤلفاته فيما مضى - وأن هذا لم يكن غير أثر - للدعوة لإصلاح الأدب
 في البحرية - وهو يراد شوا تابع مخلص آخر لهوراس - فهو لم يشجر
 إطلاقاً بوجود أي شيء يسيء إلى الفن ، واشتغل طوال حياته بججاج
 صميرا ، دائم الحرص على وضع القليل من القذائف المشتتة ضمن قذائفه

(١) غاية كل من يكتبون شيئا ما للمرض هي الكتابة للصحة والتمتة - أو بعبارة أخرى
 يكون الأمر كذلك (بن جونسون في *Epicure* أو *The Silent Woman*)
 المباشرة ()

(٢) هذا التوجه والهدف الثاني له - وهو غير متكرر جدا - ويتعلق في التوفيق
 بين حليف من يجمع بين الفاعل والفعل - أي بالتفريق من الترفيه وتبنيه في نفس
 الوقت -

الفارغة ، وعلى جبل صومره ينصرف من السرج وهو يصرخ بالتعجب من الطير التي يعامل بها الأرواح زوجاتهم أو ما يشاء ذلك من غير لها وإن كان قد تبع نفس التقويد التي سار عليه حاربات ، إلا أنه من التشكوك فيه أي يكون قد عطي نجاح مائل في النشرات التي كتبها ، والاختلاف بين كاتب وآخر ، ليس كبراً مثل الاختلاف بين عصر وآخر ، ففي المائة علم التي انقضت بيد شر Midshipman Easy ، تضاهت بصورة محسوسة قنوة كل من الفنايين واليهود ، على خلط جرعة من السم مع الترفيه ، وعندما بنا ستر حالسورني يكتب ، كان يضيف إلى (فطيرة) مسرحياته الكثير من ال Utile ، والقليل من ال Dulce بحيث لا يستطيع حبسها سوى أصحاب المذات القوية ، وترتب على هذا اضطرابه إلى الاستغناء عن السحر ، وتخصه في سلبية فئة من قرائه يثلب عليها الصرامة ، بناءً وراءه عن أعمال عائلة فورتست .

ومن الواجب على أولئك الذين لا يقدرون على السمع بالمستطاع كما يقال لنا بحكمة في قصص الجاه - أن يصرحوا على الابتعاد عنه . ومن أبرز المظهر الدالة على طابع أدب أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، ما حدث عندما سيطرت مسحة من الوقار فجأة على بعض الأساطين الترفيهية المتناه مثل حيروم ، ك - جيروم ، أو على بعض التجهيزات من تجار الجعة مثل مستر ١٠٠٠ ميلان ، جعلتهم يحفظون ويستمعون على بداية جهودهم بما قدموا من أمثلة دالة على الصلاح ، ولم يحيدوا عن هذا القبيل فيما يخص إطلاقاً ، فهو مثل منظر غريب لما لحق اللوث من تدهور أواخر القرن التاسع عشر .

والثبات التمثيلي في حاية عامة ، بوجه عام ، لأن يكون ذواقة ، يعني وجوب معرفته - دنيا بلابا محتته - أية اتصالات سيثيرها ، فما دام لا يقصد القيام بدور السامع مثل بيوتومي في قصص درايغز ، ولم تنج له إلى الأثر متعاضد لا يستطيع من يشعرون بها إطلاقاً في الأفعال العملية ، فإن عليه احتشاد المشاعر التي مستخف - في حالة عزلاء التوثيق المنين - للاشباع الوهمي - وهذا خطر على الدوام يشاء بمجرد استنارة أية اتصالات وهو احتمال عمدا للسبب لإنتاج (الذي يفصل بينهما) النتيجة العملية والترفيه (وتدفقها في الحياة العملية - غير أن كلا من الموقف (يكرر وتشديد العاد) والموقف (يلحق وتشديد القاء) عنده يسمي للتحيلة دون حصول هذه الكلافة ، وبالتالي المنعكس بينهما يمكن المحافظة على سلامة هذا السبب - ومن الواجب أن يلجأ الفنان إلى موقف وسط - فطمة اثاره الاتصالات التي تعد قريبة قربا

كألمانيا من حياة جمهوره العملية . بحيث تؤدي آثارها إلى شعور قوى
بالسرور ، على ألا تكون هذه الاتصالات وثيقة الصلة بهذه الحياة العملية
إلى الحد الذي يساعده على حدوث خطر في حالة ظهور فجوة في السد
الفاصل . فمثلا - لن ترقه أية رواية يستهزأ فيها بشعب أجنبي عن جمهور
لا يهتم بأى عداء تجاه هذا الشعب ، كما أنها لن تسبى كذلك جمهورا
قد وصل في عدائه لهذا الشعب إلى ما يقرب من درجة القليسان .
والقصص الإباحية التي قد ترقه عن شاب متوسط العمر من رواد الأندية ،
لن ترقه عن رجل صبور قد تجاوز الرغبة الجنسية ، أو شباب معتبر
أزواجه قوة وقيمة الجنسية إلى حد مبالغ فيه .

٣ - أمانة من الفن الترفيهي

والإفصالات التي تسح بتسخيرها على هذا الوجه لفنايات الترفيه
مختلفة تنوعا لا حصر لها . وسوف نكتفي بذكر أمثلة قليلة منها .
والرغبة الجنسية سهلة التكيف للغاية لتحقيق هذه الفنايات . فهي سهلة
الإثارة ، كما أنه من اليسر التناغم مع الموضوعات الوهمية . ومن هنا
أصبح نوع الفن الترفيهي الذي يسمى في أخصر صوره وأحطها بالفن
الإباحي ، شائعا ومحجوبا إلى أبعد حد . وهذا النوع غير مقصور على
محتلات المرايا التي عادت إلى الظهور في التصوير والنحت الأوروبيين في
عصر النهضة ، عندما استعصى عن الفن البحري في آخر ذي دور
ترفيهي . إذ هو يشتمل كذلك الرواية أو القصة المبينة على فكرة جنسية
والتي ترجع إلى نفس العصر . فهي أساسا تسهل على إثارة الاتصالات
الجنسية عند الجمهور . ولا تكفد إثارة هذه الاتصالات تشويق أي لقاء
بين الجنسين . إنما المقصود هو ترويض الجنسين بموضوعات وهمية .
وبهذا يحيدون عن هدفهم الصل ويتجهون إلى مهام الترفيه . ولا يمكن
تصديق إلى أي حد أثرت هذه الناحية الجنسية الوهمية في الحياة الحقيقية
إلا إذا تحققنا من ذلك بالرجوع إلى الكتب المتداولة ، ووفرة ما فيها من
لغصن غرامية ، وإلى السينما التي يقال : أنه من الأسس التي يكاد
يسلم بها جميع المشجعين عدم قدرة أي فيلم على معالجة النجاح إلا إذا
عنى بالحب . ولا ننسى ما هو أهم من ذلك ، أي للجلالات والجرافات ، حيث
تظهر تصميمات الألفاظ والأخبار والقصص والإعلانات مشبهة بمادة من
النوع نفسه مثل القصص الترامية وصور الفنان المشتهتات والمجردات ،
أو صور رجال ذوي جذبية (في حالة القارات) . وهذه الإباحية تظهر
بأكثر وضوحا لخصاب دقيق بحيث لا تخفى الحياة . إلا أن الرضا كبير
إلى حد بعيد ، فهو يسمح بأحداث أكثر المطلوب . وغير عجيب أن يصف

للمسيو برجسون حضارتنا بأنها حضارة الفردانية - غير أن الوصف ليس صحيحا الصحة كلها - وليس صحيحا ، تنمى الفردية - ولو كان ذلك كذلك ، لكننا هذه الأشياء الوحيدة ، خشية استعمال لفظها للفردية - والأفردانية نظرة تخص الأعمال الفنية ، بينما ينظر تصور اقتضيت السابحات الفوتوغرافية باعتبارها شيئا بديلا لن - وربما كانت الحقيقة هي أن هذه الأشياء تكشف عن مجتمع تدهورت فيه المشاعر الجنسية إلى حد أنها لم تعد تتجسم في شكل آلهة - كما كان الحال عند اليونانيين - لو تجسم في شكل الشيطان - كما هي الحال عند المسيحية الأولى - بل أصبحت تبدو العوبة - فهو مجتمع خضعت فيه الرغبة في التكاثر ، بعد ادراك أن الحياة كما صنعتها غير جدوة بالعامة ، بحيث أصبحت أغز أعنية لدينا ألا تكون لنا ذرية -

ومسألة الخيالات الجنسية لها وضع خاص ، ويبدو أن الزمام في هذه الناحية قد أفلت من أيدينا ، وكشف ذلك وجود شيء خاطئ في حضارتنا في شمولها - وهناك أمثلة عديدة لا أثر لهذا التقليد فيها - فمثلا يمكن الحصول على جانب كبير من السرور من أعمال الخوف - واليوم نفقدنا به زمرة من المواهب التي تالفت في كتابة قصص المناورات المفزعة - وهذه المفزعات « thrillers » مع استخدام التسمية الشائعة ، ليست أمرا مستحدثا - فنحن نصادفها في المسرح على عهد الملكة إليزابيث ، وفي التماثيل المنحوتة على القابر في القرن السابع عشر (وفي الفن الوسيط كانت التماثيل التي تمثل يوم القيامة لا ترحى إلى قصص الأبدان - بل كانت ترمي إلى إصلاح الأرواح الضالقة) - وهي موجودة كذلك في قصص ميز واد كليف وفي قصة « الراسع » لويس - وفي تعرض دودريه Dore - ونسلافها يد أن وصلت إلى حرية الفن الحق في الحركة الأولى من سلفوتية بيتوفز الخامسة - وفي خاتمة لوردا دون جيوفاني لوتسارت - ولن نستطيع فيما بيننا أن نذكر كيف انتشر تصم القراء بأفضل القصص المفزعة (التي تبساع بيني واحد) بما فيها من أموال نبطنا نوتيف ، والتي كانت تلوح حول المرحمة الأوكيا من حجرة الرملة ، وحول الأشرار الأجانب - ومن المشكلات المعبرة لمؤرخي الفكر البحث عن لمسبب ضعف تأثير قصص الأشباح هذه الأيام ، بعد أن كانت تيمتها في يوم من الأيام تحتد على هذه النافذة ، برغم ازدياد الاقبال على ما يروى عن طوبى الوثنيين ، وما فيها من وقرة الإزالة السطحية للعلة ، بل والكثير من الامارات المبطلة .

وتمكن القصة البوليسية - أحب أنواع الترفيه التي تقدمتها اليه القارئ الحديثة حرفة الكتابة - من جانب ، على إثارة مخاوف القارئ ، إلا أنها تستهوي من ناحية أخرى حليفاً من الاضمالات الإحري ، ولقد كان عنصر الاثارة بواسطة الخوف عند بو (الجار آلن بو) قويا للغاية . وربما يرجع إلى تأثيره - أو إلى تأثير سبب أكثر متماثل في حضارة الولايات المتحدة - ما يظهر من جنوح قوى إلى تضليل الأمريكيين لهذا النوع في قصصهم البوليسية ، أكثر من أي شعب آخر . فأجسام الأمريكيين ، في هذه القصص ، تتعرض لأقصى أنواع التنكيل ، والشرطة الأمريكية تتميز بروحيتها في معاملة المشبوهين (١) - ومن الاضمالات الأخرى ذات الأهمية التي تستثار في هذه القصص ، الافتتان بالقوة ، فمياً يصح وصفه بصر وانفاس (٢) . كان اشباع هذه الاضمالات يتحقق بواسطة الإبحاء للقارئ بأن يقتضيه إلى مجرم شهم ناجح ، واليسوم يوصى للقارئ بتقص شخصية رجل المباحث ، وهناك ناحية تالفة هي الاثارة عن طريق حل المشكلات ، وناحية رابعة هي الرغبة في المفارقة ، أي الرغبة في المشاركة في أحداث بعيدة بقدر الامكان عن المهام المرحقة في الحياة اليومية الفجائية . ويرجع بين أن وآخر المنشور إلى مهنة الاكاديموس والترية عن اعتقادهم بأن الحساب عندهم قراء هذه القصص ، ويرى أفلاما مشابهة لها يعرض لأغلفة استراتيج الجريمة . وهذه ميكولوجية وديئة ، فليس هناك ما يدل على أن قصص الجرائم هي القصصات المفضلة لدى معشاق الاجرام . فالواقع أن من يحرصون على قراءتها هم بوجه عام نفر من المثمنين لقانون - وهذا أمر طبيعي للغاية ، لأن الموازنة المستمرة للافعالات معينة ، بانارتها واطلاقها في مواقف وهمية ، ستجعل من غير المحتمل إطلاق هذه الاضمالات في الحياة الشلية .

والى الآن لم يحاول أي انسان رفع القصص البوليسية إلى مرتبة الفن العتي . ولا جدال في أن من سابرز قد ذكرت بعض الأسباب التي حالي دون تحقق ذلك . ولعل أحد هذه الأسباب هو الخلط بين جواقع قد

(١) يقول جرافيت البوليس كورك : من ناحية إلى انسان يقوم بطل على . ٢٠ استطيع القول بأنه قد تم تحريمه - كثير من المصطلحات . لهذا المبدأ للقصص الأمريكية مرة واحدة ما عليه فيل على ١٩٤٤ قصص الشرطة جود الميرال لاسي جودل . إن هذا لا يبدو صلياً في ظنهم انظم كتابات Dorothy, L. Sayers - Human's Honey moon من ١٩١١ .
(٢) والى ١٩٤٤ هو بطل قصة The Apalour Crockman - E. W. Hornung التي صدرت ١٩٩٩ - وتطلق الميرال لاسي جودل على كل من جريف -

سلم هؤلاء القوم تقليدياً بامتراجها • والتخليط بين الدوافع بوجه عام ليس
مستحب للحصول على ترفيه لطيف • إلا أنه لن يجزئ إطلاقاً لأنه فن حق •

والحق ، أي الرغبة في حدوث الألم عند الآخرين - وعلى الإنسان
من هي أفضل منا - مصدر دائم للسرور عند الإنسان • إلا أنه يظهر في
مظاهر مختلفة • فمثل شكسبير ومعاصريه كان الاقتراء في أعنف صورة
أمرًا صحتًا ، بحيث لا نستطيع إلا الاعتقاد بأن رواد المسرح الماديين قد
تصوروه من ضرورات الحياة • وهناك حالات منطرفة منه كما هو الحال
في رواية ديتيوس أنثرونيكوس ، وفي رواية حقوة مالفي ، *The Duchess of Malfi*
لوسنر • حيث يدور الموضوع أساساً حول التعذيب
والانتقام • وهناك حالات أخرى مثلما حدث في « قاليون » *Valpone*
(من روايات بي جونسون) أو في تاجر البنفدقة ، حيث يختص هذا المافع
نفسه وراء ظهره وقور بحيث تبدو المانة في محلها ، وفي حالات أخرى
مثل ترويض الشاثر *The Taming of the Shrew* • والحق يبرز فطرية
باعتباره إجراء ضروريا لتحقيق السعادة العائلية • ويتكرر ظهور المافع
بمنه في فقرات مثل « استدراج مالفيو » (في رواية الليلة الثانية عشرة
لشكسبير) أو الاعتداء بالضرب على يستول في « فالستاف » وهي لقراءة
غير مرتبطة بالمرّة بمقفة الرواية - إن كانت هذه المقفة موجودة - بحيث
يبدو جليا أنها قد حشرت منه على طلب ملح من الحاصرين • وفكرة الحقد
قد رفعت إلى مرتبة الفن الحق في بعض الأحيان عند « ويست » وفي بعض
مأس قذيلة لشكسبير • وعند سرفانتيس على الأخص •

وفي المجتمعات التي فعلت عادة الإيتراء المكشوف • يجعل لديهم
التجريح محل أدب الحنف • وكتبنا المتداولة زاهرة بما يسمى بمحافل
بالسخرية من الحياة الاجتماعية في عصرنا • وهي كتب قد أتممت في
روايتها على تبريرها للقصاصي سخريته من حباقات الشباب وثقافتهم
الحرة • كما تبرز له ازدهار المسخات المتكاثرة وفطافة غير المتكاثرة
والشعور بمسحة في مضامير شقاء في زواجره موفيق • أو الاستهزاء
بضخف الثراء البعابر الخلفيين لزواجهم • وتنتهي إلى نفس خط الترويح مؤثر
الفن الزاخر السرد الممنعة على التجريح - ولا تترك تأريخاً غير مبالغ فيه
وهي ترمي إلى تحرير القارئ من سقم الاحترام الذي شجب على الشعوب
نحو الأشخاص الذين كانت لهم أهمية في زمانهم •

وإذا كان الناس على عهد النبأيت قد كبروا على فهمهم بالانفرد • فبالنسبة
الناس على عهد ليكتوريا قد انصغروا بالليل إلى أصداء الترفع • وللأخص

٤- التمثيل والتألق

هنا قد جاز السؤال الآتي وهو : كيف تتأثر مزاولة النقد الفني بالمساواة بين الفن ، وبين التمثيل في أية صورة من صورتيه ؟ وبمهمة الناقد - كما رأينا بالفعل - هي القضاء على التناقض في استخدام المصطلحات وتسميتها - أي أن عليه حسب الخلاف حول تسمية مختلف الأشياء التي تعرض له - فهو الذي يحدد أن هذا فن ، وهذا ليس بفن . وهو يوصفه خيراً بهذه المهمة ، صاحب حق في ادائها . واقتصر المؤهل على هذا الوجه لانداء الرأي يعني حكماً - وإيداء الرأي يعني اصحاب الحكم ، أي القدرة على تحرير برائة أسنان أو أدابته مثلاً - هذا وبمهمة النقد (عسى جازوس صد القرن السابع عشر على أقل تقدير ، إلا أنها قد تسببت على الدوام لمصاعب - فالناقد يعرف - وهو دائماً يعرف - بأنه معنى من الناحية النظرية بأشياء موضوعية - ومن حيث المبدأ ، لأن مسألة تقرير هل صد أية مقطوعة شعرية شعراً صحيحاً أم زائفاً هي مسألة وقائع يجب حدوث اتفاق بشأنها بين جميع المؤهلين فأهلاً صحيحاً للحكم . د ان ما يلاحظه الناقد (ويلاحظه دائماً) أولاً - أن النقاد لا يتفقون دهم ، وثانياً - ان الأحلاف يقصون أحكامهم عادة ، ثالثاً - صعوبة مصادمة أحكامهم لأي ترخيص أو قبول باعتبارها حقيقة ، لا من القوانين ولا من الرأي العام .

وعند التمعن في دراسة لوجه الخلاف بين النقاد ، سيتضح ان د ورائها هو أشياء كثيرة أكثر من مجرد الفرقة الإنسانية الى الاختلاف في الرأي حول نفس الشيء . ولحكماء المحلفين في القضاء - كما يريد القضاء دائماً - هي مسألة رأي ، ومن ثم فاعلم يتخلفون أحياناً - ولكن لو أنهم احتلفوا بنفس الطريقة التي يتخلف فيها النقاد القاصون ، لكان معنى هذا هو عدم استمرار العمل بنظام المحلفين في القضاء والنسائه بعد تجربته مرة واحدة . والفرق بين هذين النوعين من الاختلاف هو أنه في حالة نظام المحلفين : المحلف في حالة نظر القضية بواسطة قاضي متمكن لا يحتمل أن يخطئ إلا في نقطة واحدة . عليه أن يقرر رأيه ، والقاضي يرفعه المباحث التي ينبغي أن يعبها في هذا الصدد . والناقد الفني يقوم كذلك بإبداء الرأي ، غير أنه لا اتفاق بينه وبين زملائه حول الأسس التي يستند عليها حكمه للرأي -

وتباين الأسس لا يرجع الى مشكلات فلسفية لم تحل ، فهو لم ينبعث من المفارقات الثلاثة بين نظريات الفن المنطليق - إلا هو - حيث في

مرحلة من الفكر سابقة لظهور أية نظرية استعاطيقية كانت ، فالناقد يصل في عالم ما يصيبه فيه أغلب الناس عندما يتكلمون عما في لوحه مصورة أو قطعة أدبية من آجادة ، هو أن هذه الأشياء تطيب لهم ، وأنها قد بعثت السرور فيهم ، ويرجع هذا بوجه خاص إلى أنها مصدر ترفيه ، ولا يقال بهذا الكلام من نحو أكثر من ذلك بساطة وقربا إلى العوام ، فهو يقول : « أنهم يقولون أنني لا أعرف ما هو الجيد ، إلا أنني أعرف ما أميل إليه » أما الأكثر صغلا وتشوبا بالفن ، فيرفضون مستكرين هذا الرأي ، ويدعون ذلك بالقول بأن إعجابك أو عدم إعجابك ليس أمرا ذا بال ، لأن المسألة تتعلق بجودة العمل الفني ، والاحتجاج من حيث المبدأ مصيب تماما ، غير أنه وراء من الناحية العملية ، يتضمن القول بأنه في الوقت الذي لا يسهل فيه فن العوام فنا بل مجرد ترفيه - وبالطبع لا يمكن أن يقرر أي حسن موضوعي أو قبح بشأنه ، وغاية ما يمكن أن يقرر هو حل الشيء مصدر تسلية لجمهور معين أم أنه ليس كذلك - بيد أن من هم أكثر صغلا فنا حقا وليس ترفيها - وهذا لا يدل على غير الحقيقة - فليس هناك اختلاف في الاتجاه بين من يتوجهون لمساهمة جريس فيلرز (وكانت عضبة شعبية انجليزية) وبين أولئك الذين يذهبون لمساهمة روث دريس - ودلالته الوحيدة هو أن اختلاف نشأة الفئتين قد دفعتهما إلى التسبل بوساطة أشياء مختلفة ، وتناثرت عصبة الفنانين والكتاب غالبا من بعض مشيرى الضجة ، الذين يبيعون الرفقات لأناس يحال بينهم وبين الاعتقاد بأنهم من العوام باتباع الوسائل كافة ، بالإضافة إلى وجود مؤامرة لتسمية ما يصنعون فنا وليس تسلية .

والذين ظنوا أنهم فوق مستوى الفن الترفيهي المبذل ، وإن كانوا في الحقيقة ناهون في هذا المستوى ، وليس في غيره ، يصمون ما يرفقه عنهم فنا رفيعا اعتمادا على مدى ما يحققه لهم من تسلية - والناقد من أجل ذلك في موقف غير سليم - فهو معرض بسبب انتمائه إلى هذه الجماعة ، وبسبب مشاركته لها في معتقداتها البالية ، إلى النظر إلى مسائل متعلقة في الواقع بما يفضلونه وما ينفرون منه وفوقهم في أمور الترفيه ، وكأنها ذلك التي البعيد الاختلاف وهو مسألة ما في العمل الفني المشار إليه من حسنات وسيئات - وحتى لو كان الأمر كذلك ، فإن مهمته سيستبدو أمول ما هي في الحقيقة - فلو كانت هناك واطة سيكولوجية وثيقة تربط بين هؤلاء الأشخاص المستقلين ، لكان هذا سببا في اتقانهم على ما يسمونه التسلية ، مثلما يجب جميع أعضاء أحد النوادي أو استراحة الأساتذة في أكسفورد من نفس النكتة - غير أنه بالنظر إلى

إن الرابطة بينهم مضمونة على رباط سليم هو اشتراكهم في الذوق
المشعور ، وهو ما لا يقل على غير اختلافهم عن الناس الذين يعتبرونهم
من الواحد ، قالهم في مجموعهم لن يفتروا على اظهار ميكولوجية أية جماعة
متماثلة . للأشياء المختلفة منهم مستعمل بوساطة أشياء مختلفة .
وهكذا تصبح مهمة الناقد أمرا ميثوسا منه ، لأن الأسباب نفسها التي دعيت
بعض المنتهين إلى هذه العواتر للحكم على كتاب بأنه حسن ، أو على صورة
بأنها حسنة ، ستكون نفس الأسباب التي يرتكن اليها في الحكم عليها
بأنها رديئة آخرون من الذين لهم نفس الحق في الحياة والحرية والحرى
وراء الترفيه . وحتى في حالة لمكان جميلة نوع ما من الذوق على جماعة
بأسرها لفترة ما - أو على جانب كبير منها - فلا جدال أن نوعا آخر من
الذوق سيختلفه ، وستبدو في نظره الأشياء التي كانت مصدر تسمية عند
الأوليين قد دقمت عودها . - وهي كلمة صعبة للغاية للكشف عن
سر كل هذا النقد الزائف . فلو كان هذا الفن فنا حقا لما تأثر إطلاقا بفعل
الزمن Vovon, Monnienur, Le temps ne

والناقد يتعرض للادرأ عادة ، وإن كان في الواقع يستحق الرثاء .
والإشهر في هذا لتمام هم الفنانين الأندلس . فلقد أكدوا له أنهم يقومون
بشيء جدير بدراسته ، إلا أنهم فيما بعد قد فعلوا شيئا آخر غيره . وهو
شيء غير جدير بمنايه أي ناقد . ولو أنه قد تم الكشف بطريقة حاسمة
عن تلك العصبية الضخمة التي تنجر بالمواقف اللذيذة على اعتبار أنها فن .
لتكشف هؤلاء النقد على حقيقتهم . وسيكونون غالبا كتاب دعاية .
وكثيرود منهم على هذا الحال . وربما توقفوا عن الاعتماد بحال الفن
الزائف ، واتجهوا إلى التركيز على الشيء الحق ، وهو ما فعله بعضهم
بشخصي .

وما دام الفن قد اعتبر مائلا للترفيه ، فإن النقد سينتصر . وحقيقة
استمرار متابعتها منذ أمد طويل ، وبجراحة شديدة . لندليل ساحط على مدى
تسبب الوعي الأوربي الحديث بفكرته عن وجود شيء يسمى الفن ، وأنها
يوصلة من الأيام ستعرف كيف تميز بينه وبين حرفة الترفيه (١) .

(١) من غير الضروري أن ألتصق بأن عصبية التمسار الترفيه في الفن قد نجحت في
الفساد عند لا بأس به من المثقبي الكباريين وشبههم من أصحاب النظريات الذين جعلوا
مذاهبهم الاستعلائية - أو المتأصلة للاستعلائية بمعنى الصبح - تعتمد على مساواة الفن
بالهوى الذي يساعد على استعمار روح ما من الاتصالات . ويتخلص من ذلك اعتدال
ه الجمال ، أمرا ، ثانيا . - فالإنسان (وولاه من إنسان) هو مقياس كل شيء .

ومسلواة الفن بالسحر فتستغنى عن نفس النتيجة ، الا ان هذه النتيجة
 سحرى بسهولة في أي مجتمع يكون فيه السحر على حياض ما من القرع
 الى الاحتجاج به استهلال الموضوعية الزائفة بموضوعية جقة ،
 واستبطل الكلفة التجريبية يتصمم بحث - فاية واقعة - مثل القول بان
 هذا الشخص قد قام بهذا الفعل لو ان هذا القرع قصيدة من الشعر -
 بعد صحيحة في نظر أي انسان في كل مكان وزمان - أما « جودة » العمل
 الفني أو « جماله » أو عي بالجودة أو الجمال اثاره اضمالات بعيدة في
 نفس الشخص الذي يستخدم هذه الكلفة ، فلا تستج باية صحة منطقية
 مسائلة - فاذن هذه الصحة مفقودة على الشخص الذي استثنى هذه
 الانفعالات فيه - وقد يحدث أن يثير نفس هذا العمل نفس هذه الاضمالات
 لدى آخرين ، غير أن هذا لى يحدث على نطاق كبير - إلا اذا اعتقد المجتمع
 الذي حدث فيه ذلك بأنه ضروري لمصلحه -

ومعه العبارة بالغة الأثر - ونستطيع أن نلاحظ بطريقة عابرة أنها
 تحيل تعبيرين - فالمجتمع في حالة الطفر اليه بيولوجيا يتألف من
 حيوانات من نوع معين تتصف كلها بعمل بعض سميات كالوراثة مثلا نوع
 معين من الأجهزة السيكولوجية - ووفقا لأفراد عدد الأجهزة - فان أي
 منه ذي طابع محدد سيبحث في كل أفراد هذا المجتمع نوعا محيدا من
 الانفعال - وسوف يكون هذا الانفعال ضروريا لمصالح المجتمع ، لأنه يمثل
 جانبا ضروريا من طابع الجهاز السيكولوجي الذي يستند الى تعامله في كل
 أفراد المجتمع أساس وحدته - وكلما ازداد وعي أفراد هذا الأساس
 فانهم سيدركون أن الاجتماع القائم على انفعال ضروري لوحدة وجودهم
 باعسار واقعة بيولوجية يستند عليها هذا الوحد - وتبعاً لأية نظرة
 تاريخية الى المجتمع ، فان المجتمع يتألف من أشخاص يعيشون معويلا بطريقة
 مصممة نتيجة للمصلحة التي حققها اللغة بينهم - وكلما شعر أي شخص منهم
 بأن مصالحه مرتبطة بمصالح المجتمع ، فستكون لكل مكون من المكونات
 التي تتألف منها هذه الطريقة المتمركزة في الحياة - قيمة انفعالية باعتبارها
 القوة التي تربط أفراد المجتمع بعضهم ببعض - وفي هذه الحالة سينمو
 أي شيء وثيق الاتصال بطريقةهم المشتركة في الحياة ، في جميع أفراد
 المجتمع نفس نوع الاستجابة الى الانفعال -

مع والفتنة (ومن المعلوم به) أنهم اليه وليسوا انسا . الذين همسوا على العالم الجحيم
 دعاء الرذيلة ونصف من للزمان وغلها تجاه 7 مملكات هائلة للتدمير : ده دارا انه اغتيل
 الجمال مسألة ذاتية يعنى انهم ضلوا بشعر طعمهم (أو ضرورا عظمها نظمتها) -

من هنا يتضح أنه وفقا لأية نظرة من النظرتين ، حيثما يوجد مجتمع من أي نوع ، فيمكن أن هناك أشكال ونسج من السحر المشترك الذي يتصل في تحقيق استجابات نفسية معينة يشترك فيها كل أفراد هذا المجتمع نتيجة لاستحضار اتجاهات عقلية معينة - فإذا أسميت هذه الاتجاهات « أعمالا فنية » فإنها ستكون وكأنها تنصف وبالجدوة أو « الجمالية » ومما تضاف للفتن لا تعنيان في الواقع سوى قدرة هذه الأعمال الفنية على استحضار هذه الاستجابات - وكلما كان المجتمع مجتمعاً بجمعي الكلمة فستتخصص الاستجابة المناسبة بالفعل في كل أفراد - فإذا أساء هؤلاء الأفراد استخدام الكلمات على هذا الوجه ، فإنهم سيجهضون على وصف « العمل الفني » بأنه « جيد » أو « جميل » - على أن هذا الاتفاق هو مجرد تعميم تجريبي يمد صالحاً في المجتمع ، باعتبارها مؤلفاً من أفراد يشاركون في هذا الرأي - ومعنى هذا ضرورة عدم مشاركة الأعداء خارجه ، أو حتى التمرأ عنه ، والخوف الحقيقي فيه ، في هذا الرأي - فإذا حصص الفن لنفس النظرة التي ينظر بها إلى السحر ، فستبدو هذه الاتفاقات والاختلافات وكأنها نقد - وسيعتقد في أي مجتمع بأن أهم سمعة يتسم بها الناقده المحدث في الأصرار على اعتبار السحر السائد في المجتمع قساً جديداً -

وفقاً لهذا المعنى ، يصبح النقد شيئاً باطلاً - وفي إنجلترا ، وفي الوقت الحالي ، ليس هناك أي خطر من السير وراء هذا المعنى - إذ لا وجود لأفراد كثيرين - وإن وجد مثل هؤلاء فإن أثرهم محدود - يستفاد بأنه من الأوفق مؤامرة الصلابة الإنجليزية ، وأن تلك وتعمل لإظهار إعجابنا الغائي بالضرر الأسعيري والموسيقى الإنجليزية أو التصوير الإنجليزي باعتبار ، كل هذه الأشياء انجليزية - أو يعتقدون أن أية وطنية تنسم سرعات اللياقة تحول دون تعدد لكلمات النقص القومي البريطاني - ليحم الله الملك ، أو موسيقاه أو نقداً للصور التي تعرضها الأكاديمية سويا لأفراد العائلة المالكة في بريطانيا - إلا أن الأخطاء كثيراً ما تنجم عن قلبه نفس أساليب التصوير - فكما رأينا في نهاية الفصل السابق ، أنه لمشيء كثيرة من الأشياء التي تسمى فناً ، أو التي يستطيع تسميتها فناً - حتى يبتدأ وبين أنفسنا وفي هذه الأيام - هي في الواقع خليط من الفن والسحر ، والواقع المهيم فيها هو السحر - والمضطروب من هذه الأعمال هو إعطائها بهمة سحرية وليس بهمة فنية - ولو ذكر لنا أي ناقد موسيقى أن « السلام البريطاني » لن يرضى ، فأننا لن نعرض على ذلك ، نأجيب أن من حق الكلام في هذه المسألة - فليس الناس في عصر الزباين قد انحطوا من هذا اعتقدوا بأن حق بول موسيقى بارع - إلا أنه

إذا حاول بعد ذلك أن يتغيرنا بأن الأصح وفقا لذلك أن نستبدل به فشيئا قويا آخر يؤلهه موسيقى أفضل - في هذه الحالة ، فإنه يكون قد خلط بين مسائل فنية ومسألة سحرية أخرى . فإن الوطن في الشعر باعتبارها قتا رديئا بعد حنافة مثل امتداح القس باعتبارها مسحرا جيدا . وعندما يحاول مثلا أن عتاز أن يضمننا بأن مماثلتنا العامة رديئة من الناحية الفنية ، وأنه من الواجب تعطيها لهذا السبب ، فاعنا سنحار في الحكم عليه ، هل هو أصح أم محتال - فهو أحسن ، لأنه لا يعرف أن هذه الأشيخ سحر من ناحية أساسية ، وأن قيمتها تعتمد على خصائصها السحرية ، ولا تمتد اطلالا على خصائصها الفنية . وهو محتال ، لأنه يعرف ذلك جيدا ، إلا أنه يعطيه حتى يستطيع استقلال نفوذه كستار يتخفى وراءه ، لكي يهاجم بطريقة غادرة المشاعر التي تربط بين أفراد مجتمعا .

٥ - الترفيه في العالم الحديث

رأينا فيما سبق أن الترفيه يتضمن القول بتفوق التجربة الى جانب « حقيقي » وجانب « وهمي » . وأن الجانب الوهمي يدعى ترفيها باعتبار أن الاتصالات التي سنستار فيه يتم إفراغها في هذا الترفيه ، ولا يسمح لها بالأساليب في أمور الحياة « الحقيقية » .

وهذا التفرغ قديم يغير جدال قدم الانسان نفسه ، إلا أنه يبدو واضحا للناية في أي مجتمع سليم بحيث لا يكاد يذكر ، والمطر يلوح ، في حالة اعتقاد الناس لدى تفرغ اتصالاتهم في مواقف وهمية بأن الاتصالات اشياء يمكن أن تمتد لذاتها وأن يستمتع بها لذاتها ، ولا يلزم أن يكون ذلك على حساب النتائج العملية . والترفيه والاستمتاع شيان مختلفان . فالاستمتاع هو شيء لا نفع لأي ثمن في مقابله ، أو بمعنى أصح لا نفع له ثمن موريا . إذ أن هذا الثمن مثبت في قائمة الحساب إلى أن يأتي اليوم الذي يدفع فيه ليا بعد . وعلى مـيل المثال - أنا لشمر بجانب من الارتياح عندما أعبت وأقوم بكتابة هذا الكتاب ، إلا أنني أضع ثمتا في مقابل ذلك هو الكدح والشقاء إذا ظهر الكتاب في صورة سيئة ، وعندما انظر من نافذتي فأدري ليالي الصيف الطويلة وهي تمر الواحدة تلو الأخرى وتضيع مـيا ، وعندما أتذكر وجود تجارب لهذا الكتاب في حلية إلى تصحيح وفهرس في حاية إلى اعداد - تم عندما أرى بعد ذلك في النهاية نظرات شاحبة في وجوه من برحت مشعرهم . وأنا إذا توقفت من العمل واسترخيت في المدينة طوال النهار وقرأت دوروثي سايز ، فأنى أحصل على متعة من هذا المبت كذلك ، إلا أنني لن أضع شيئا في مقابله اطلاقا . وكل ما يحدث في هذه الحالة هو ازدياد أعباء اليوم التالي عندما أعود إلى

كتابي فاشعر بالفتور الذي تشعر به صباح كل يوم اثنى (بداية الاسبوع) - بالطبع ربما لا يحدث مثل هذا الشعور بالفتور - فقد أعود الى الكتاب وأنا اشعر بحيوية ونشاط بعد زوال الاجهاد - في هذه الحالة يتصح ان اليوم الضائع قد ضاع في الاستجمام وليس في الترفيه - والاحتلاف بينهما يظهر في الاثر النفسي أو الايجابي الذي يعود على طاقه الانفعال المطلوب للحياة الصلبة -

والترفيه يصبح خطرا على الحياة العملية عندما يزداد الدين المستحق على حصيله طاقه الحياة بحيث يعتمد ترميمه في سبيل الحياة المعتادة - وعندما تبلغ هذه الحالة حد التارم يحدث افلاس في الانفصالات المطلوبة لسير الحياة العملية أو الحياة العقلية - وهي حالة نتجت عما فيها من بيلد غير محتمل أو صفها بأنها كدح وشقاء - فهي تمنى حدوث مرض منوى - أعراضه هي دوام اشتهاه الترفيه والمجز عن اظهار اى اهتمام بامور الحياة العادية والاعمال الضرورية لسير الحياة وامور المجتمع المرتبة - والشخص الذي استفضل عنده الداء هو الشخص الذي تشجع الى حد ما بفكرة ان الترفيه هو الشيء الوحيد الذي يجعل الحياة جديرة بالعيش - والمجتمع الذي تامل فيه الداء هو المجتمع الذي يشعر فيه اكثر الناس بمثل هذه المعقنات في أغلب الأحيان -

وتأثير المرض المموى (أو النفسى وفقا للفرو الحديث) قد يكون قاصيا - أو غير قاض - على الشخص الذي يمانى منه - فقد يدفع الى الانتحار على أساس أنه المخرج الوحيد من *Tedium vitae* (القرف من الحياة) - وربما حاول هذا الشخص الهروب منه باللجوء الى الجريمة أو الثورة أو أية ناحية متيرة - وربما لجأ الى الانقاس في الشراب أو المكيفات - أو سمح لنفسه بالامتنسالى في التكاسل ، أو الاستسلام في صمت لحياة لا يحدث فيها اى شيء منير للاهتمام - فهي تبدو محتملة فقط عندما لا يفكر في كم هي غير محتملة - الا ان هذه الأمراض المنوية تتميز بخاصية ، فقد يكون تأثيرها مهلكا لى مجتمع تتامل فيه بنير أن يكون تأثيرها قاضيا كذلك على افراد هذا المجتمع - للمجتمع يمثل طابع الحياة المشتركة التي يحياها افراد - فاذا ازداد ضيقهم باتجاه هذه الحياة الى حد شروعه في اتباع اتجاه مختلف - فان المجتمع القديم يعود حتى اذا لم يهلك أحد منته -

لعل هذا المرض ليس بالوحيد الذي قد توحته بسببه المجتمعات - ولا انه احد هذه الأمراض بنير مراد - فلا ريب انه كان مثلا المرض الذي

تسبب في القضاء على المجتمع اليوناني الروماني . وللمجتمعات قد خرجت
 مئة عبيد كما حدث في مجتمعي الأندلس (في بربر) والأزتيك (في المكسيك)
 اللذين قضى عليهما الأسبان بدموعهم في القرن السادس عشر .
 وقد يعتقد أحيانا قراء الكتب التاريخية الخثيرة بأن الأمر الطوريه الرومانيه
 قد انتهت بتقوى الطريقة على يد الفزاة البرابرة . وهذه النظرية مضحكة
 وإن كانت غير حقيقية . أنها مانت بعمل الكرس وليس بسبب العنف .
 وكان المرض هو اعتقاد قد ما طويلا وسكن ، وهو الاعتقاد بأن أسلوبيها
 في الحياة لم يعد جديرا بالبقاء .

ونفس المرض قد استشرى أيضا وذاع أمره . ومن بين أعراضه
 ما حدث من نقصان في تجارة الترفيه لم يسبق لها حثيل للاعاقه ما بعدا فيما
 لا يمكن أشباعه . فهناك بكل وقتوح ما يلقى الإجماع العالي على وصف
 مختلف الاعمال التي تستند إليها حضارة مثل حضارتنا بأنها كدح غير
 محتمل (وعلى الأخص أعمال تشغيل الصناعة والانشغال المكتبية في أي
 مصلح من المصالح ، بل وتوصف بذلك أيضا أعمال الزراعة وغيرهم من
 الباحثين من قبة العيش الذي يضيرون للمركب الاستراتيجي في المحافظة
 على أية حضارة ظهرت الى الآن) . وهذا إجماع كذلك على الظن بأن
 ما جعل هذه الحالة غير محتملة ليس حرارة الفقر ، أو سوء حالة المأوى .
 أو ارض ، بل طبيعة العمل ذاته في الأحوال التي خلقتها حضارتنا .
 ويرتبط على ذلك المطالبة بحصة أكبر من المراع - وهو مطلب يصادف
 ترجيحيا عالميا وبعد أمرا معقولا - ويمس ذلك الجماع بالوقت اللازم
 للنسبية ، وخلق وسائل الترفيه التي تملأ هذا الفراغ مثل تناول
 المسكرات والتدخين وغيره من المتعدي . لا لأغراض متصلة بالطقوس
 الدينية ، بل لامانة الأعصاب وسلب الوعي وإبعاده عن مهام الحياة المادية
 المضجرة والخثيرة . وهناك اعتراف يكاد يكون عالميا بوجود شعور دائم -
 أو دائم التكرار بالاضجر والامتناع الى الاعتماد بالحياة ، وبوجود محاولات
 قلقة لازاحة هذا الضجر أما برئاده الترفيه ، أو بالاجتهاد الى حرق خطية
 أو إحرارية ، وأحيار - ومنعا للإطالة - ثمة أحصاع على دراك أن وسائل
 العلاج المعتادة لم تعد مجدية ، وإن حرمة الدواء يجب أن تضاعف . وهو
 أمر مألوف عند كل أمراض يصادفه التقسم في آخر مراحله ، مع مراعاة
 الاختلاف في الظروف والأحوال *Mutata Mutandis* .

هذه الأعراض تمد كافة لإعاج أي انسان يفكر في مستقبل العالم
 الذي يعيش فيه . فهي كافية لإعاج حتى أولئك الذين لا يحصى تفكيرهم
 في المستقبل مكنى حياتهم . فهي توحى بأن حضارتنا تعود في دوامة ، وأن

هذه المرحلة فريضة بجزية ما بانوطها نحو العربية ، ولئن هناك كلفة على
وتبكة الوقوع ، علينا ان نمضي بها ، لا اذا كنا نرى ان الافضل هو
المتنفس لتحتا والتردى في التهلكة ، فو غير لنا ان نتردى في الظلام .

وقد يمكن تقسيم الكلام عن تاريخ الترفيه في اوروبا الى فصلين .
الفصل الاول - وهو ما بين *Paenon et circeon* (العيز والسيرك) يحد
حول التنشئة في العالم القديم المضطرب ويكلم عن استمراسات المرح
الروماني ومنطرح المخرجات الرومانية ، التي كانت تعتمد في عاداتها على
النوما الدينية والاكباد الرياضية في العصر اليوناني القديم . والفصل
الثاني وعنوانه : *Le monde ou l'on s'ennuie* (العالم حيث مله) فيه
يستطاع وصف التنشئة في عصر النهضة والصور الحديثة ، التي كانت
ترستقراطية حتى البهاية - ان كان فنانو الامراء يدومها لاولياء صلبهم -
ونصرت بعد ذلك شتا فشيئا من جراء تحول المجتمع نحو الديمقراطية ،
الى ان أصبحت الصحافة والسينما هذه الايام - واستند هذا النوع بعبلا
مادته على النوما من الفنون الدينية في المصور الوسطى كالتصوير
والسنت والموسيقى وفي العبرة والمواكب والخطابة .

والفصل الاول يصح ان يبدأ بافلاطون . وفي السيرة عينا ان مفهوم
ملاحظات افلاطون على الشعر والفنون الاخرى . لا - كما يزعم مؤرخو
الذكر عادة - لان الاساطيف كانت في طموكتها ، وكانت امكار افلاطون
اسماحة بها ناقصة ومضطربة ، او لان افلاطون - كما يتوهم البعض - كان
سعبيا ولم يكن يهتم بالفن . بل يرجع هذا الى ان المسائل التي تناولها
افلاطون لم تكن مماثلة للمشكلات المألوفة في فلسفة الفن الاكاديمية التي
دومها - اذ كانت مسائل من نوع جيد مختلف ذات حيلة وثيقة للمهاية
ناحواها العملية . فقد عاش افلاطون في زمان اصبغ فيه بطلا ، الفن الديني
لبومانيي الاوائل - كفن السحت الاولبي ودراما اسخيلوس - المجال للفن
المرجعي الذي ظهر في العصر الهليني - ولم يسه هذا التغير في نظر
افلاطون دليلا على ضياع ثرات فنى عظيم وحلول تصور فنى عصب ،
ان يبدأ في نظره دالا كذلك على خطر يهدد الحضارة في شمولها - لقد كان
عل علم بالاختلاف بين الفن السحري والفن الترفيهي ، وماجسم الفن
الترفيهي مستغما كل قوى منطق وبلاغته .

ولقد اصابه بصيرة على التراء للمحدثون - بتأثير تعاملهم الفنى ترويح
على المسئلة للفن قروما القرن التاسع عشر بين الفن والترفيه - تصوير
محرم افلاطون على الترفيه وفروده بأنه هجوم على الفن ، كما آلوا على

أنفسهم إعلان إستراتيجهم من ذلك باسم النظرة الإستراتيجية للصحة .
وامتدحوا أرسطو باعتباره أكثر اصفا في تقدير قيمة الفن . والواقع
مع هذا أنه لا وجود لاختلاف كبير بين نظرة أفلاطون للفن ونظرة أرسطو
له . باستثناء نقطة واحدة . فأفلاطون كان يرى أن الفن الترفيهي يثير
انفعالات لا تنبئ إلى أي منفعة يؤدي إلى الحياة الصلبة . واستخلص من
هذا خطأ بأن الاسراف في تنمية هذا الفن سوف يؤدي إلى تولد مجتمع
مقتل بأعباء انفعالات لا طائل وراءها . أما أرسطو فلم يـ وجوب تحقق
ذلك . إذ يتم تفرغ الانفعالات التي يولدها الفن الترفيهي عند الترفيه
ذاته . وادى خطأ أفلاطون في هذا الصدد إلى اعتقادات بأن علاج ضرور العالم
المستسلم للنسائية ، لن يتحقق إلا إذا خضع الترفيه للتوجيه أو تم القضاء
عليه . إلا أنه بعد أن توصلت أقلام الترفيه لم يسه هذا ممكنا . فقد
أرسطت العلة بالمعلول ، وعند إجراء أية محاولة للتوصل بينهما ، فأنهما
سيلتزمان . وما بدا علة للداء ، لم يعد الآن أكثر من عارض له . بحيث
أصبح من الصعب علاجه (١) .

ولم تظهر الأخطار المحدقة بالمضارة التي تنبأ أفلاطون في أفكاره
بوقوعها إلا بعد أمد طويل . إذ كان المجتمع اليوناني الروماني قويا للماية ،
بحيث أمكنه أن يدفع من طاقة حياته اليومية فائضة الدين التراكم زخاء
سنة تروون أو سمعة . إلا أنه بعد أفلاطون تعرضت حياة هذا المجتمع
للكوص بسبب الانحلال في المشاعر . وبلغت هذه الأزمة غايتهما عندما
قلص روما بخلق طبقة من الروكساريا التي تعيش في المدينة ، اقتصر
مهمتها على أكل الخبز المباح ومشاهدة الاستعراضات المباحة . وانتهى
هذا إلى ظهور طبقة برصها يصح القول بأنه لم يكن عندها أي عمل تؤديه .
إذ لم تكن لها أية وظيفة ايجابية في المجتمع (التصاودية أو عسكرية
أو ادارية أو فكرية أو دينية) . فقد اقتصر مهمتها على تلقي المون
والترفيه . قلنا حدث هذا نتيجة نبوءة الكابوس (٢) الذي تنبأ به أفلاطون

(١) يصح إضافة القول بأن المشكلات المطقة في الاستهلاك لم تلب تماما عن أبحاث
كل من أفلاطون وأرسطو - وأفلاطون على الأخص - إذ جاء لحكما ضمتا وكانت تهيد
بين الفنية والأدبي بحيث تغطي على كليهما عن الفن الترفيهي .

(٢) الجمهورية (٣٢٧ - ٣٢٨) . انظر كذلك Bostovitz (روستوفيتش)
Social & Economic History of the Roman Empire (التاريخ الاجتماعي
والاقتصادي للإمبراطورية الرومانية) . من الفصل التاسع إلى الفصل الحادي عشر .
وله بعض النتائج التي حدثت في إحدى ولايات الإمبراطورية الرومانية عندما انخرط
في كابي - تاريخ الجمهورية لتاجنر *Oxford History of England* (الجزء
الأول - ١٩٧٧) . انظر برجه غاسي الفصلان الثاني عشر - والثالث عشر . وفي
الأمس . ص ٢٠٧ .

عن ظهور مجتمع مستهلك ، فلم تكن المسألة أكثر من مسألة وقت . فقد
صحب النحل أحد ذكور الحلية ملكاً عليها ، وبهذا انتهت قصة البتلة .

وحالما يتم خلق طبقة يقتصر اهتمامها على الترفيه سيكون دورها
مثالاً لدور النحل الذي يستغرف شيئاً فشيئاً كل طاقة الانفعالات الحياتية
الصلبية . وانتشار الترفيه أمر لم يستطاع الوقوف في وجهه .
ولم يستطع أحد - رغم محاولة الكثيرين - أن يحدد الحياة الصلبة بأشراجها
روحاً جديدة من المقاصد الدنيوية أو الجديده الفنية . واستمرت الدوامية في
دورانها وسط مظاهر قد نسبت تماماً الآن ، فلا يذكرها سوى قلائد من
الباحثين للخبثين ، إلى أن نما وعي جديد بدت الحياة الصلبة في تطوره
شديدة الانارة للاهتمام بحيث لم تعد هناك أية حاجة للترفيه المنظم .
وتداعى وعي الحضارة القديمة بعد أن أقسم انقساماً جغرافياً قبل اجتياح
عقل الوعي الجديد . وهجر العالم ، الذي أصبح مسيحياً ، المسارح ،
والمسارح ذات المدرجات . فقد بدت الصور الوسطى وولد فن سحري -
ديسي جديد . والفن هذه المرة يغنم الانفعالات التي ترمي إلى تقوية العالم
المسيحي وتدعيمه .

ويصح بدء الفصل الثاني من القرن الرابع عشر عتسماً بدا
التحار والأمرأ يعمرون طابع الصل الفنى برمته بتحويله من خبسة
الكنيسة إلى حلقة أترامهم الشخصية . وسوف تبين هذه الدراسة
كيف تعرضت هذه الحركة الجديدة منذ عهد ميكر للغاية للعداء الضيف ،
ومن أمثلته : العداء الذي دفع ساقونارولا إلى حرق لوحة ميكل أنجلو ،
وكيفية استغلال هذا العداء لصالح عهد الإصلاح الدينى . وكيف كانت
الحرب التي شتها على الفن السحري أكثر مرارة من حربه على الفن
الترفيهي . وهو فى هذا يختلف عن بيورتانية أفلاطون المزعومة . ومنهج
هذه الدراسة كذلك كيف دخل هذا العداء التقليدى إلى تيسار الحضارة
الحديثة الأساسى بعد أن ورثه أصحاب البنوك وأرباب الصناعة -
بنتاجاتهم المستقلة عن الكنيسة - الذين يمثلون الطبقة التي أصبح لها
السيادة فى العالم الحديث ، وكيف أدى ذلك إلى طمع الوعي الفنى
للعالم الحديث - فى نفس اللحظة التي كانه يتحرر فيها من قيود الترفيه -
إلى موقف يجعله ينظر إلى الفن وكأنه شيء كرهه متبوء .

وسوف تبين هذه الدراسة كيف حاولت هذه البلورقراطية الجديدة ،
بسادتها الموروثة للفن الذي تنفصل فيها . واعتسداً على هيمنتها الاجتماعية
والسياسية الجديدة ، محاكاة أساليب الأعيان بعد أن حلت معظم ، وكيف

عادت تحت المحاولة المتوطة ، واشترطت أن تغلب التفرقة هوة المزهلة
 إلى حركاتها - وتكيف الصفت هذه الطيفات المهيمنة الجديدة نفسها بسلطان
 حدوث توافق بين استمتاعها بهذه المرفهات والمسرور على قاعدة دينية
 لا تفرق بيني ، في الحيلة سوى الفصل - وكان أثر ذلك ريبنا على كلا
 الطرفين - فبعد أن كافح القناتون من القرن السابع عشر إلى بداية القرن
 التاسع عشر من أجل الوصول إلى تصور جديد للفن ، يبعد عن كل من فكره
 الترفيهي وفكرة المسرح ، ويؤدي إلى تحرره من كل تنمية للكنيسة أو للتعبير
 على السواء تفكر القناتون لهذه الأفكار ، وتخطوا عن منطقة تنمية هذا
 التصور الجديد بحيث يبلغ دروه إمكاناته ، ويزيدوا بتأرياء الخضم كالية
 بعد أن كانوا قد طرحوا جانباً - إلا أنهم تغيروا إلى ما هو أسوأ ،
 كما يحدث دائماً عندما يرتد المييد الثائرون إلى العبودية - فقد كان
 سادتهم القدماء يفضل تنويرهم أنصاراً أحراراً وشجعين ، راغبين في
 الحصول من أنبياعهم على أفضل ما في سبيهم - أما السادة الجدد فكانوا
 يطمحون في شيء أقل من ذلك بكثير - فليس هناك ما يحول دون الاستمتاع
 بملهات جديدة صالحة لطوبها في عصر الاستعادة ، أو إلى كلام منطلق على
 طريقه شومر أو شكسبير - وصاد الميل إلى كل بسيط هي على طريقة
 ، باودلي « (١) - وهكذا سار القرن التاسع عشر في اتجاهه ، وحدث
 تدهور مستمر في القاييس الفنية بالمقارنة بعنوانه الأولى ، إلى أن بدأ
 أفاضل الناس تنبأ قسماً يؤمنون لا برسالة الفن الترفيهي لحسب ، بل
 بأسفاقه - إذ إن المييد يسعون إلى تعلم الرغبات التي نبعها ساداتهم .

ولم يكن حال السادة أفضل من ذلك - فإن الضمير لم يدع محالاً
 في حياتهم للترفيه - فلما قبلوا الجانب الترفيهي في الفن - كان معنى
 ذلك قيامهم بلمس البحر المحرم ، ولم يعد للاعتقاد في قداسة العمل أي
 أثر في نفوسهم - واعتادوا حصر أشغالهم بحسود اقتنائهم ثروة ،
 والتقاعد ، ولقاء الأعيان الزائفت - وما يميزهم عن الأعيان الحقيقيين
 ليس طريقتهم في نطق الكلمات ، أو عاداتهم في تناول الطعام - التي لم تزد
 في غزاتها عن عادات الكثيرين من الأشراف والنبلاء - بل هو حقيقة عدم
 القرامهم بالتمام بأية واجبات تجاه المجتمع (عسكرية أو إدارية أو مسحية)
 مماثلة للواجبات التي شغلت الأعيان الحقيقيين - فلا شيء يشغلهم خلافاً
 الترميه عن أنفسهم ، ويكثرون منهم قد لجأوا في سبيل تحقيق ذلك إلى
 جسم الصور وأشياء أخرى القداء بدلاً من القرن الثامن عشر - ومتاحف

(١) باودلي مختار شكسبير - وتذكر هذه العبارة على سبيل الاستهزاء من بعض
 أنواع التقييد -

التي من بلدان الشمال شائعة على ذلك . أما القرون : وهي آخر من
يحرص على أية تقاليد فكانوا يسمونها أن لجنة التي تنص على المكسب
والنبل ، ويحتفظون عهد الوثائق التي تشر في كل القرن التاسع عشر
باجياله الثلاثة .

وكانت هذه أول مرحلة في الدوام . أما الثانية وهي أكثر أهمية
وحطوة فكانت الفساد الذي حل بالقرون أنفسهم . فحتى ما يقارب نهاية
العهد التاسع عشر كان لسكان الريف في إنجلترا من طبعهم له جديد
مبدا في المضي السحيق . وإن كان ما باله حيا يقويه للخلافة التي
تمثل في الأغاني والرقصات والحفلات الموسمية والدرامات والمواكب .
وكل هذه المظاهر ذات غاية سحرية . وكلها مرتبطة برباط عضوي بالعمل
في الزراعة . ولرب كل هذا من الوحد به جبل واحد بفعل صبيبي :
السيم الأول - اللانحة التعليمية الصادرة سنة ١٨٧٠ التي فرضت
على سكان الريف تعليما قد استند في أساسه على مبادئ يانصيب سكان
المن . وكانت هذه أول خطوة للقضاء رويدا رويدا على طابع الريف
الانجليزي بعد أن هيمنت الطبقة الصناعية والتجارية . والسبب الثاني -
لكساد الزراعة . وهو اسم لا يرجع إلى أية مصادر رسمية وبصح إطلاقه
على مجموعة الأحداث المتتالية التي كان جانب منها عرشيا . وكان جانب
آخر متعصبا . وتسميت في القضاء على رخاء المزارعين الإنجليزي في الفترة
ما بين ١٨٧٠ - ١٩٠٠ (٢) .

وتعرض الفقراء العاطنون في المدن إلى سوء معاملة . فقد كان لديهم
كذلك من شمعي قوي مزدهر من نفس هذا النوع السحري . حرما منه
أيضا بعد صدور القوانين المنظمة التي فرضت عليهم باقتباسها ملاحا
ديويا في يد بيوريبا « أولاد الصناعة المهيمنة » . ولن يكون هذا
الكان مناسباً لسرد أخبار الاصطدام الطويل . إلا أنه يتفق هنا القول بأنه
حوالي سنة ١٩٠٠ أمكن تطهير كل من المدينة والريف نهائيا من الفن
السحري الذي أصبح يعرف بعد ذلك باسم الفولكلور . ولم يبق منه سوى
آثار وأصغى تدعى إلى الرثاء . وانتهى المحرم على الفن السحري . وبنا
لصحت أرواح الفقراء تجارية نظيفة .

(١) انظر كتاب ر. C. R. Easer - تاريخ كاستورز الإنجليزي
Oxford, Blackie & Co. (الطبعة الأولى - ١٩٢٧) وبنو الخلفاء
للصنعة الأولى والفصل السادس -

• وجهه بعد ذلك الفن الترفيهي • وأول شيء ظهر منه هو فكرة القلم
وهي امتداد ترفيهي لتسرع من الطقوس كفن يحارس حتى وقت قريب
من المراسم الدينية في بلدان الشمال • وبعد ذلك ظهرت السينما وظهر
الراديو • وبدأ ازدياد ولع القراء في جميع أنحاء البلاد بالترفيه • إلا أن
حادثاً آخر قد حدث في نفس هذا الوقت • فقد أدت رياضة الانتاج ،
كما أدت تدهور النظم الاقتصادية إلى ظهور طبقة من المتعطلين الذين أرغبوا
كأمرين على حياة متعطلة حالية من الفنون المسرحية التي استمتع بها
بمقدمهم قبل ذلك يتمسك سنة • كما تركوا ينير عمل أو غاية في مجتمعاتهم
يعبأ على *Passion et Circumstances* (الخبز والسبوك) لو عمل المصنعة
والانحلال •

والاسترشاد بأشكلة تاريخية ماثلة يؤدي إلى الضلال • فليس هناك
ما يؤكد اتجاه حضارتنا في طريق ماثلة لاتجاه الإمبراطورية الرومانية في
آخر مجملها : إلا أن التشابه مثلاً ظهر حتى الآن وثيق إلى حد يدعو إلى
الانعراج • وقد استطاع الحيلولة دون وقوع الكارثة • غير أن الخطر
حقيقى • فهل هناك ما يمكننا القيام به ؟

ثمة أشياء مؤكدة علينا ألا نحاول القيام بها • فالمعاج التي نادى به
أفلاطون غير صحي • وربما لجأ إلى ديكتاتور إلى إغلاق دور السينما ، وإلى
إيقاف الإرسال بالراديو وعدم السماح بإذاعة أي شيء يختلف صوته •
وإلى مصادر الصحف والمجلات • وإلى اتباع كل وسيلة مستطاعة لإيقاف
مصادر التسلية • غير أن مثل هذه المحاولات لن تجدى قليلاً • ولن تصل
المصاغة بأى ديكتاتور على جانب لا يأس به من النقطة إلى الحد الذي
يدعوه إلى القيام بذلك •

والمعاج الذي يعتمد على رجاحة الفصل بلا فائدة • فلن يستطيع
النهوض بصنوع مرتادى السينما وقراءة المجلات بتزويدهم بوسائل الترفيه
الأستشرافية التي كانت شائعة فيما مضى بدلاً من هذه المرفهات
الديستراكتية • ونسعى هذه الوسيلة لحل الفن في مستوى الجماهير •
غير أن هذا الكلام تهرج • لأن ما يقدم للجوهر هو ترفيه كلفك • قد قام
بإعداده • بذلك • شكسبير أو برسيل (وهو موسيقى إنجليزى) لادخال
السرور في قلوب الجماهير على عهد إليزابيث أو فترة الاستعادة • إلا أن
هذه الأشياء برغم ما فيها من عبقرية • قد غلبت الآن أقل قدرة على تلبية
الناس من ميكس ماكس أو كومبيني الجاز • مع استثناء أولئك الذين تهربوا
به جهده على الاستمتاع بها •

والعلاج الذي يمتد على احياء الانساني الشعبية غير مجد . فقد كان
النس القصبي الانجليزي ما سحرنا - ولم نصدق قيمته في نظر اصحابه
على مزاياه الاستطيقية (ومن غير الضروري ان يحرض علينا النقاد الذين
يشاحون حول هذه المزايا ووجه نظرهم) . بل اعتمدت على مسلكه
التقليدية باعمالهم وعوامهم واعيانهم . ولقد سلب اصحاب هذا الفن
مما يتكون . وانقطع هذا التقليد . ولن نستطيع رفق أي تقليد . ومن
الحقيقة اعادته ثانية في صورته الملهمة هذه . ولن نجدي المحاسبة في
هذا الشأن . ولم يبق سوى مواجهة الحقائق .

وعلاج انصار الحرب غير مجد . فلننا بحاجة الى شراد مسدسات
والى الانفاخ للقيام بأي عمل عنيف ، لأن ما يميننا هنا هو ما يهدد الحضارة
بالموت . وهو شيء آخر غير مربي او موتك او موت أي اناس آخرين
ستطيع اصابتهم قبل اصابتهم لنا . انه أمر لا يمكن ايقاعه او تعجيل
خطاه بواسطة العنف . فالحضارات تموت وتحييا لا بالتلويح بالأعلام أو على
صوت طلقات المدافع الرشاشة في الطرقات . بل في الظلام . في سكون ،
عسما لا يشعر أحد بها . ان معها لا يشعر في الصحف على الاطلاق . وبعد
ذلك بأمد طويل . قلائد هم الذين يدركون أن هذا حدث عندما يتأملون
قريبا على .

والآن فلنعد الى مهنتنا . فمحن الذين نكتب هذا الكتاب وتقرؤه .
أما هي معنيون بالفتن . ونحن نعيش في عالم كل ما يسمى فيه باسم الفن
عبارة عن ترفيه . وهذه هي حقيقتنا وهي بحاجة الى تهذيب . فيما يبدو .

الفصل السادس

الفن بمعناه الحق

أولاً - الفن بوصفه تعبيراً

٤ - المشكلة الجديدة

وأخيراً انسحبنا من الكلام عن النظرية الفنية من الفن وعن الأنواع المختلفة التي تدعى بأطلاء مالمس ، وتنطبق عليها هذه النظرية التطبيقية صحتها . ولن نمود إليها مستقلاً إلا إذا أرغمتنا على الالتفات إليها وهدمت بمعرفة تقدم موضوعاً .

وموضوع البحث هو الفن الحق . وبحق لقد أبدينا اهتماماً شديداً به بالفعل . إلا أن هذا قد كان في صورة سلبية تصيب ، إذ عرضنا له بالتمر الذي كان كافياً للفصل بينه وبين مختلف الأشياء التي أقدمت نفسها بأطلاء فيه . وعليئنا الآن أن نتجه إلى الجانب الإيجابي من هذه المهمة نفسها ، وإن تسائل - أي أشياء يصح اعتبارها منتحية إليه ؟

وقيامنا بذلك يعني أننا مازلنا نبحث فيما يسمى بمسائل الوقائع أو بما نسميها قهر الفصل الأول بمسائل التطبيق وليس بالمسائل النظرية . فنحن لا نرمي إلى أقلية يراهم يطالب القارئ بطرحها وتقدمها على أن يقلها إذا لم يجد أي خلل خطر يشوبها . كما أننا لن تقدم إلى معلومات ونطلب منه تقلها على مسئولية الشهود . بل مستبطل قصادي جهلنا لكي نتفكر وقائع نمرها جميعاً على أفضل وجه . مثل القول بأننا قهر مناسبات معينة نستخدم كلمة فن بالفعل أو أية كلمة قرصة منها

لثلاثة على بعض أنواع من الأشياء . كما أننا نستعملها كذلك بالمعنى الذي اقرناه الآن جانباً باعتباره المعنى الحق للكلمة . ومهتنا الآن هي تركيز انتباهنا على هذه الاستعمالات الى أن نتحقق من توافقها واتساقها . وهذا ما سنستطع بالقيام به في هذا الفصل وفي الفصل التالي ، أي أننا سنقوم بتحديد الاستعمالات التي تتسق مع هذا المعنى . وبذلك نستطيع إنشاء نظرية في الفن الحق يجرى ذكرها فيما يه .

والرجوع الى الوقائع لم يكون مشيراً من الناحية العلمية الا اذا عرفه الباحث بدقة ما المسائل التي يأمل برجوعه الى الوقائع اجابتها .
 قائل مهة لدينا اذن هي تحديد المسائل التي أصبحت تواجهنا نتيجة لتداعي النظرية التقنية . وقد يتخيل البعض ، أن هذا أمر سهل . فبمه أن تداعت النظرية التقنية ما علينا الا أن نبدا ثانية من البداية . وأن يضع نصب أعيننا نفس السؤال وهو ما الفن ؟ .

وهذه اساعة فهم بمعنى الكلمة . فبمه أي شخص يعرف وأجبه كمال أو مؤرخ أو فيلسوف ، أو يقوم بأي نوع من أنواع البحث ، ونض أية نظرية زائفة يعني تحقق خطوة ايجابية فعالة في بحثه . اذ أن هذا سيجعله لا يواجه نفس السؤال القديم مرة أخرى ، بل سيواجه سؤالاً جديداً أكثر دقة في مصطلحاته ، ومن ثم فإنه سيكون أسهل في الإجابة . وسيرتكز هذا السؤال الجديد على ما تعلمه من النظرية التي رفضها . فإذا كان لم يتعلم شيئاً فإن هذا يقلل اما على شدة حماقته (أو لوط كسله) بحيث لا يستطيع التعلم ، أو أنه نتيجة خطأ مسير الحظ في الحكم قد أضاع وقته في نظرية بلهاء الى حد أنه لا يمكن تعلم أي شيء منها . فإذا لم تكن النظرية المفروضة بلهاء تماماً - حتى وإن كانت غير صحيحة في جللتها - وكان الشخص الذي رفضها ذكياً متقناً الى حد حصول ، لمكن التمييز دائماً عن فئري قلده في صيغة مسألة ما يلي :
 « النظرية غير مقبولة من حيث نتائجها العامة ، الا أنها أثبتت بعض نقاط ينبغي مراعاتها من الآن فصاعداً » .

ومن السهل اتباع هذا الاتجاه . في الأبحاث التاريخية على سبيل المثال - اذ يدعو فيها بوضوح ظم اختلافات مثل الاختلافات الثقافية بين أية وثيقة تم اكتشافها والتفسير الذي يضاف اليها ، بحيث يستطيع أي مؤرخ عند قلده لسبل مؤرخ آخر أن يقرر خطئه القابل في نظريته

العامّة الى أية حلقة معينة . وإن كانت الوثائق المرتبطة بهذه النظرية التي اكتشفها تعد إضافة ياقية الى المعرفة . واتباع هذا الاتجاه في حالة الدراسات الفلسفية أقل سهولة . ويرجع هذا من ناحية إلى وجود يواغت مويه تحول حتى دون محاولة القيام بذلك . لذا في الفلسفة - وعلى الأخص أصحاب المناسبات الأكاديمية - قد وثرنا تقليدا يرجع الى عهد بيمد يدعوهم الى المناقشة بقصد المناقشة . فهم يحتفلون - حتى إذا يشوا من بلوغ الحقيقة - بأن كبريائهم ندعوهم الى تسميه الفلسفة الآخرين . وهم يتحولون بفعل تطلهم الى الحصول على شهرة أكاديمية الى نوع من الجدل بين الأجورين الذين يسمون الى المراك مع زحلائهم الفلسفة والى التمديد بهم أمام الرأي العام . لا يقصد تقيم المعرفة ، بل لاثبات تفوقهم وبراعتهم . فلا عجب إذا تعرضت الفلسفة للتقص من الرأي العام ومن طلاب المعرفة الذين تطلوا الا يبالوا بالتصير مثل ميلائهم بالحقيقة .

وترتكز اية نظرية فلسفية خاطئة أولا لا على الجهل بل على المعرفة . فمن يقومون بانتشارها يسمون بفهم الموضوع مما جزئيا . وبعد ذلك يتجهون الى تشويه ما عرفوا بتحرفه حتى يتوافق مع اية فكرة سبق تصورها . واية نظرية استطاعت أن تحلّى ببناء عدد كبير من الناهجين تدل دلالة واسعة على اعتمادها على استقصاء موضوع البحث بقدر كبير . ونشر تعرض هذا الموضوع لاي مسخ كلي وقاطع . ففى لذلك تعبر عن حقائق جمة ، الا أنه لا يمكن تفسيرها الى قضايا صحيحة وأخرى بطلية . لأن كل قضية متضمنة فيها ستتمسك بالحكم عليها بالبطلان . وإذا اريد فصل الحقيقة التي اجتمعت عليها من الباطل لوجب اتباع منهج خاص للتحليل . وهذا المنهج يتألف من فصل الأفكار السابق تصورها التي كانت سببا في المسخ ، وبيان الصيغة التي بنا فيها هذا المسخ ، وكيف حدث تطبيقه على المناطق . وهكذا يمكن الاحتفاء الى ما أراد قوله اولئك الذين اخترعوا النظرية او تقيلوها . ويتوقف على مدى ازدياد تقبل النظرية ومدى ما يتمتع به من تقبلها من ذلك ، احتمال الفائدة التي ستعود من النتائج التي أسفر عنها التحليل باعتبارها نقطة بدء لاي ابتكار أبعد من ذلك .

والآن ، سنطبق هذا المنهج على النظرية التقنية في إقن . وصيغة المسخ قد سجلت مرارتيها عند تحليلنا لفكرة الصنعة (الفصل الثاني - ١) . ولقد بدأنا منظر النظرية بسبب توصيف هذه الفكرة التي

ارغام معتقباتهم عن الفن علي التوافق معها - ولول خيالية جوهريّة تميز بها الصنعة هي المتفرقة التي تتضمنها بين الوسيلة والغاية - ولو تصورنا الفن عبارة للصنعة ، لوجبت قسمته بلثلل الى وسيلة وغاية - وقد رأينا من الناحية الفعلية انه لا يتقسم الى مثل هذين القسمين - وعليها الآن ان نتساءل : ما الذي دفع أي انسان الى مثل هذا التفكير ؟ وما الذي اوجد في حالة الفن الذي أحاط هؤلاء الناس في ادراكه بحيث جعلوه متشابهاً للتفرقة المعروفة بين الوسيلة والغاية ؟ - فإذا لم يوجد أي شيء من هذا القبيل ، لكان معنى هذا أن النظرية التقنية في الفن مجرد احرام بلا مسوغ او أصل ، ولهذا لولئك الفني قروها وقبولها مجرد طاعة من الحيثي ، ولكان تفكيرنا فيها مضيعة للوقت - هذه فروص لا ابوي الاخذ بها -

١ - علي هذا تكون أول نقطة نصلها من تقدمنا هي وجود فارق بين الفن الحق يشبه الفارق بين الوسيلة والغاية ، وان كان ليس مائلا له -

٢ - المصير الذي لسمته النظرية التقنية بالغاية قد عرفته بأنه اثاره الانفعال - وفكرة الاثارة (وتسمى اصحاح شيء ، احتضانا علي وسيلة محددة ، يتصور وجوده سلفا باعتباره ممكنا ومرغوبا) تنتمي الى فلسفة الصنعة - ومن الواضح انها عتجارة عنها - ولا يصح قول نفس الشيء عن الاعمال - وهذه اذن هي نقطتنا الثانية - فللقن صساة بالانفعال ، وما بين الفن والاعمال من صلة يشابه الى حد ما اثارته ، الا أنه لا يبد اثاره له -

٣ - ما نسموه النظرية التقنية « بالوسيلة » يعنى أي نظرها عمل « أداة » تسمى بالعمل الفني - ووصف اتقناه هذه الأدوات وفقا لمصطلحات الهندسة الصنعة قليل - انه تحويل خاصة مطاة بعد فرض مسطط هو شكل سوق تصوره في ذهن الصانع - فإذا أردنا القضاء على ما في هذا الكلام من مسخ لوجب علينا ازالة كل هذه الخصائص الخاصة بالهندسة ، وبذلك نصل الى النقطة الثالثة - فالفن يتجه من ناحية الى عمل أشياء - الا أن هذه الأشياء ليست أشياء مادية يتم صنعها بقرض شكل علي مادة ، كما أنها لا تبجل اعتماداً علي المهارة - انها أشياء من نوع خاص ، وتبجل اتباعها لطريقة أخرى مختلفة :

بذلك يكون لدينا ثلاث معضلات تتطلب الحل . ولئن أحاول الآن التكيام بأية محاولة لحل المعضلة الأولى ، وسأكتفي بالإشارة إليها حتى يمكن تناول المعضلتين الثانية والثالثة ، كل منها على حدة . وفقا لذلك ، سيتم في هذا الفصل بحث الصلة بين الفن والانفعال ، على أن تبحث الصلة بين الفن والمصنع في الفصل التالي .

٢ - التحريم عن الانفعال والثورة الانفعال

سأكتفى هنا كما يلي : هناك صلة بين الفنان الحق والانفعال . ومن حيث أن ما يصله الفنان ليس إثارة هذا الانفعال ، لذا حيثية السؤال إلى البحث عما يفعله الفنان ؟ . ومن واجبا أن نتذكر بأن نوع الإجابة التي نتوقعها عن هذا السؤال سوف تكون مستمدة مما نعرفه جميعا . وما أعدنا قوله ، أي لن نكون إجابة مبتذلة أو خفية ، بل إجابة مألوفة إلى أبعد حد .

وليس هناك شيء مألوف للغاية أكثر من القول بأن ما يصله الفنان هو التعبير عن هذه الانفعالات . والفكرة مألوفة لدى كل فنان ، ولكل إنسان آخر له دواية بالفنون . والتنبؤ بذلك لا يعني تقرير نظرية فلسفية أو الإتيان بتعريف للفن ، بل يعني تقرير واقعة أو واقعة مفترضة ، وفي حالة كفاية لتقبلنا منها يمكن صياغتها في صورة نظرية فلسفية . وربما يتعلق بالحاضر لن يهنا هل تعد الواقعة المفترضة - أي القول بأن الفنان يسير عن انفعال - واقعة حقا أم هي مجرد شيء مفترض . وأيضا كان ذلك . فليتنا أن نتحقق منها ، أي نقرر ما الذي يقصده الناس عندما يستعملون هذه العبارة . وبعد ذلك سوف تبحت عن مدى توافق هذه العبارة في أية نظرية متماسكة .

وما يقصده الناس هو الإشارة إلى موقف ما . خطيبي أو مفترضي من نوع محدد . فعندما يقال إن إنسانا ما قد عبّر عن انفعال ، فإن ما قيل عنه يعني ما يأتي : أولا - أنه على وعي بأن لديه انفعالا ، إلا أنه لا يسعى صاحبه هذا الانفعال . وكل ما يهيه هو حدوث قلق أو اضطراب ينسب به وهو يتردد بين جوانبه ، إلا أنه يجهل طبيعته ، وعندما يكون في هذه الحالة ، فإن كل ما يستطيع قوله عن انفعاله هو : « أفتني أفسر » . ولا أعرف ما أفسر به . ومن حالة السيزم هذه أو الضيق يخرج من نفسه بأن يصل شيئا تسميه التعبير عن ذاته . وهنا الفصل قريب الصلة إلى

جد ما بالشئ الذى نفعوه لئنه ، ولهذا نقول انه يخرج عن نفسه بالكلام .
 كما انه قريب الصلة كذلك بالزوى . فان الاتصال المبرر عنه هو اتصال
 لم يده من شعر به على غير وجه طبيعته ، كما انه قريب الصلة الى جد ما
 بالطريقة التى يشعر بها بالاتصال . فهو يشعر فى حالة عدم التعبير عنه
 بما لمستهه بسلامة الجزء او الضيق . وفى حالة التعبير عنه ، فانه يشعر
 به فى صورة يختص بها هذا الاحساس بالضيق . فهو يشعر وكأن روحه
 قد خفت وحملت .

والختف من الاتصالات - الذى يده متصلا من جهة بالتعبير عنها -
 قريب التسمية الى جد ما بال « Catarrh » الذى تتوارى فيه الاتصالات
 بان يتم اطلاقا فى موقف من المواقف الوصية . الا ان الضيق ليس
 متائلا . فلتفترض ان هذا الاتصال هو اتصال خاص بالضيق . فاذا
 تحقق تواريه بان يتوهم انسان نفسه وهو ير كل شخصا آخر على سبيل
 المثال . فى هذه الحالة . فان هذا الاتصال لن يبقى فى النفس فى صورة
 غضب على الاطلاق . فقد تمنا بتخفيف توتره وبذلك تخلصنا منه .
 فاذا تم التعبير عنه . ونشغل باستخدام كلمات مريرة وعذيلة . فانه لن
 يختفى فى هذه الحالة من النفس ، اذ اننا مظل غاضبين ، الا انه بدلا
 من الاحساس بالضيق الذى يصحب اتصال الغضب - الذى لم تصرف
 عليه بعد على هذه الصورة - فاننا نحس بذلك التبرج الذى يجبه عندهما
 نسي بان اتصالا هو الغضب بدلا من ان نفيه مجرد اضطراب غير محدد
 المعالم . وهذا هو ما نعتيه عندهما نقول بان التعبير عن اتصالنا « يهود
 علينا بالفتح » .

والتعبير عن الاتصال عن طريق الكلام قد يكون موجها لشخص ما .
 غير انه لو كان الامر كذلك . فلن يكون المقصود هو اثار اتصال مماثل
 عنده . ولو كان هناك اثر نرغب فى تحقيقه عند المستمع . فلن يكون
 اكثر من حث المستمع على ادراك كيف نشعر . الا انه كما رأينا بالفصل .
 هذا الامر هو نفس الامر الذى يحركه التعبير عن اتصالاتنا فيما . فهو
 يعنينا . وكذلك اولئك الذين تحدث معهم - الى فهم كيف نشعر .
 والشخص الذى يرمى الى اثار اتصال يتجه الى التأثير فى مستمعيه بطريقة
 لا يلزم تأثره بها . فالصلة بينه وبين السمع مختلفة تماما عن صلة مستمعيه
 به . مثلما تختلف صلة كل من الطبيب والمريض بالدواء الذى يقرره الأول
 لثى يتطاوله الآخر . وعلى العكس من ذلك . الشخص الذى عبر عن
 الاتصال . ينظر الى ذاته وإلى مستمعيه بنفس الطريقة . فهو قد جعل
 اتصاله يهود جليا لمستمعيه وهذا ما يحله لنفسه .

يفتخطنهم من جهة بأن التعبير عن الانفعال - إذا نظر إليه على أنه مجرد تعبير - ليس موجهاً إلى مستمعين معينين - أنه موجه أولاً إلى المتكلم ذاته ، وموجه ثانياً إلى أي إنسان قادر على الفهم - هنا كذلك يختلف اتجاه المتكلم نحو مستمعيه عن اتجاه أي شخص يرغب في إثارة انفعال معين لدى مستمعيه - ولو كان ما يرغب في القيام به هو إثارة انفعال لتعتم عليه معرفة المستمعين الذين يتخلط بهم - فمن واجبه أن يعرف أي نوع من المنبه سيحدث رد الفعل المطلوب في أناس من هذا النوع المعين ، وعليه كذلك أن يكيف لفته بحيث تتوافق مع مستمعيه ، بمعنى التأكد من احتمالها على منبهات مناسبة لطباعهم - فإذا كانت رغبته هي التعبير عن انفعالاته في صورة واضحة ، فإن عليه أن يعبر عنها بطريقة ينبغي أن تكون واضحة له - وفي هذه الحالة يكون مستمعه كأنهم أناس يستمعون إليه عرضاً وهو يفعل ذلك (١) - وبذلك لا تطبق مصطلحات المنبه ورد الفعل على هذه الحالة .

ولا تطبق كذلك مصطلحات الوسيلة والغاية أو التكتيك - فأي إنسان لا يعرف الانفعال الذي عبر عنه إلا بعد أن يكون قد عبر عنه بالفعل - وهكذا يكون فعل التعبير اكتشافاً لانفعالاته ومحاولة لإدراك ماحصة هذه الانفعالات - وهذا الفعل يتطوع للتوجيه بكل تأكيد ، أي أنه محاولة موجهة لبلوغ غاية معينة - ألا أن هذه الغاية ليست شيئاً يمكن السبر به أو تصوره تصوراً مايقاً ، بحيث يستطيع التفكير في الوسائل الثلاثة لسوقها على ضوء معرفتنا بطايعها الخاص - فالتعبير فعل لا يمكن أن يكون له أي تكتيك .

٣ - التعبير والكثرة

التعبير عن الانفعال شيء ووصفه شيء آخر - فلو أنك أنا غاضب يعنى أنك قد وصفت الانفعال ولكنه لا يعنى تعبيرك عنه - فلا يلزم أن تتضمن الكلمات المستعملة في التعبير عنه أية إشارة ضمنية للغضب إطلاقاً - ويحق لما دلت هذه الكلمات قد انحصرت على التعبير عنه ، فإنها لن تتضمن مثل هذه الإشارة - وقد لفت أربولفوس التي سألت في دعاء الدكتور « سلوب » (نحن أبطال قصة تريستان شاندني لستون) على

(١) بموجب التوضيح في شرح الاقتراح الذي ذكرت في هذه الفقرة - الذي سيجري فيما بعد - زيلة تحديد الكلمة - هيجلي اللغوي بوجود صلة قرابة بين اللسان ووجهه مطروقة - انظر الفصل الرابع عشر (٥) وانظر ملاحظات الكتاب .

الشخص المبحوث الذي تصبغ في تخطيط الأضواء تعبيراً كلاسيكياً. وإنما عن
التصنيف ، لأن كانت لم تتضمن أية كلمة مفردة تصف الانفعال الذي
عبرت عنه .

وهذا يفسر السبب الذي جعل اصطلاحات الصفات أو النحوت في
النسر - أو حتى في النثر - حيث يكون التعبير مقصوداً ، خطأ . وهذا
أمر يعرفه نقاد الأدب جيداً . فلذا وجدت التعبير عن الرعب الذي يحدثه
أي شيء ، ففعلك ألا تتجته بكلمة مثل « مرعب » ، لأن هذه الكلمة تصف
الانفعال بدلاً من أن تعبر عنه ، وبها تصبح لفظة فائقة على اللور ، أي
غير مسموعة . والشاعر الحق في لمطحات شاعريته الحقة لا يحدد بشأنا
الانفعالات التي يعبر عنها صراحة .

واعتقد البعض أن الشاعر الذي يرغب في التعبير عن طائفة مختلفة
من الانفعالات الحقيقية ، قد يعوق سببه انتقاره إلى لغة غنية بالكلمات التي
تشير إلى التوافق بين هذه الانفعالات ، كما اعتقد أن علم النفس إذا اهتم
إلى مثل هذه المفردات سوف يؤدي خبطة جليلة للنسر . إلا أن هذا
ساقط الحقيقة ، لأن الشاعر ليس بحاجة إلى مثل هذه الكلمات على
الاملاق ، ووجود مصطلحات علمية تصف الانفعالات التي يرقب في التعبير
عنها ، أو عدم وجودها سيان في نظره . ولذا سمح لمثل هذه المصطلحات
- في حالة وجودها - بالتأثير على استعماله للغة . لأن هذا التأثير
يكون إلى أسوأ .

والسبب الذي جعل الوصف بعيداً للغاية عن الرجوع بفاصلة على
التعبير بل هو يقره ، هو أن الوصف يؤدي إلى التعبير : فوصف الشيء
يعني اعتباره شيئاً من نوع معين أو وضعه تحت تصور ، وتصنيفه .
لما التعبير ، فإنه على العكس ، يظهر تفرد ، والخصب الذي أشعر به
بجاء شخص معين هنا والآن لسبب محدد هو بلا شك مثل من أمثلة
الغضب . ووصفه بالغضب يعني ذكر الحقيقة عنه . إلا أن هذا الغضب
يعد أكثر من مجرد غضب . فهو غضب متين ، لا يماثل أي غضب شمرت
به من قبل ، ومن المحتمل ألا يكون مماثلاً لأي غضب متأخر به مرة
أخرى . وأن تصبح على وعي كامل به لا يعني أن تصبح على وعي به
باعتباره مثلاً من أمثلة الغضب ، بل باعتباره هذا النوع المتميز من
الغضب . فالتعبير عنه - كما رأينا - أمر ذو قرابة بالوعي به ، ولذا إذا
لأن الوعي الكليل به يسي الوعي بكل شيوأته ، لأن التعبير الكليل عنه

يعني التعبير عن كل ميزاته • لهذا السبب تتوقف براعة الشاعر على لعمرك على الاعتماد بقدر الامكان عن تحديد اتصالاته كأنها امثلة من هذا النوع العام او ذاك • كما تتوقف على ما يبدله من جهد ليجعل يبدو اثره متفردة • وذلك بالتعبير عنها في مصطلحات تكشف اختلافها عن أي اتصالات أخرى من نفس النوع -

هذه نقطة يختلف فيها الفن الحق - باعتباره تعبيراً عن الانفعال - اختلافنا بينا واضحا عن أية صفة • ما ترمي اليه هو إثارة الانفعال • فالغاية التي تسعى أية صفة لتحقيقها تدرك دائما باعتبارها شيئا عاما • ولا تدرك اطلاقا باعتبارها شيئا متفردا • ومما كان تعريضا دقيقا • فانها تعرف دائما على أنها انتاج شيء له خصائص يمكن أن تشاركها فيها اشياء أخرى • فالنحو الذي يصنع متفردة من هذه القطعة المعينة من الخشب دون غيرها يصنعها وفقا لمقاييس ومواصفات محددة • حتى اذا لم تشاركها فيها أية متفردة بالمثل • الا انه ليس هناك من حيث المبدأ ما يحول دون مشاركة أية متفردة لها في هذه المقاييس والمواصفات - والطبيب الذي يعالج مريضا من ألم معين يحاول أن يجعل مريضه يشعر بحالة - ربما كثيرا ما سبق لحالتها لدى الآخرين - ولعنى بها حالة الابلال من أوجاع الرضى • وعلى هذا فلا يصح اعتبار « الفنان » الذي يسمى لاحداث اتصال معين في جمهوره قد حاول لاحداث اتصالات فردية بل هو قد قام باحداث اتصالات من نوع معين ويجب ذلك ألا تكون الوسائط المناسبة لتحقيق ذلك من الوسائط الفردية • بل تكون وسائل ذات نوع معين • قصد القول بانها وسائل يمكن الاستعاضة عنها من حيث المبدأ بوسائل أخرى متماثلة • وكما يصر أي صانع يارع على القول بوجود « طريقة صحيحة » على الدوام لأداء أية عملية • أي على وجود « طريقة » يمكن اتباعها باعتبارها نمطا عاما تتوافق معه أية افعال فردية مختلفة • فمن ثم لكي يحدث العمل الفني اثره السيكولوجي المقصود • سواء أكان هذا الامر معبرا أم مجرد ترفيه • فإن كل ما يلزم هو أن يشيع نواحي معينة • وأن يتسم بخصائص معينة - وبعبارة أخرى • لا أن يكون هذا العمل ولا شيء آخر غيره • بل أن يكون أي عمل من هذا النوع وليس من أي نوع آخر •

هذا يفسر معنى الخصائص الكلية التي نسبها أروسطو وآخرون إلى الفن • ولقد رأينا بالفعل أن أروسطو في البروجيكا لم يمن بالفن صفاته الحق • بل عنى بالفعل التشبيل • أو بعبارة أخرى • نوع محدد • فهو

لم يحلل الفنان المبتدئة التي سبقته بمثابة علم ، بل قام بتحليل الأدب الترفيهي الذي ظهر في القرن الرابع ، وبعد القواعد التي تتبع في انشائه . فالغاية لم تكن غاية فردية ، بل كانت غاية عامة (وهي أحداث انفصال من نوع معين) . وللمواصل كانت عامة كذلك (فهي لم تقصد تصوير هذا الفصل المفرد فحسب بل قصت تصوير فعل من نوع ما ، ويلة لوصف ذاته انها لم تقصد تصوير ما فعله السيداس بالذات ، بل ما قد يفعله أي إنسان من نوع معين) . ومن حيث المبدأ تعد فكرة سير جوشيا رينولتز عن الطابع العام للفن مسألة - فقد جعله مرتبطا بما يسمى Grand Style ، وعنى به الطراز الفني قصد به أحداث انفصالات من نوع معين - ولقد أصاب خطأ - فانت اذا اودت احتاج مثل يغطي لانفصال معين ، فلنتحقق ذلك ، ما عليك الا ان تقدم كجمهورك صورة تمثل الملامح النمطية التي يتصف بها نوع الشيء الذي يحدث ذلك ، كأن تظهر للزور في صورتهم النمطية ، والجنود في صورتهم النمطية ، والنساء في المثل النمطية للأثوية ، وإن تصور الكوخ في صورته النمطية ، كما تصور أشجار البلوط في صورتها النمطية ، وهكذا دواليك .

والحق الحق باعتباره تمهيدا عن الانفصال ، لا يعنيه كل هذه الأمور . فليس حال الفنان الحق بوصفه شخصا يتعرض لمشكلة التعبير عن انفصال معين هو الآتي : « أنتي اود أن أحصل على صورة واضحة لهذا الشيء » ، فلن يعنيه إطلاقا الحصول على شيء آخر يتسم بالوضوح ، مهما تشابه هذا الشيء الذي يعنيه - فليس هناك شيء يصلح بهدلا ، لأنه لا يرغب في الحصول على شيء من نوع معين ، بل يرغب شيئا عينا . وهنا يضر السبب في اعتبار الناس الذين نظروا الى الأدب على أنه ضرب من السيكلوجي وقالوا : « يا لبراءة هذا الكاتب في تصوير انفصالات النساء أو سائقي الأوتوموبيلات أو المصايين بالسفوف الجنسي » ، قد انطأوا لمعاسا في فهم أي عمل فني حق التقوا به . وحكموا بطريقة قاطعة مصوبة من الخطأ على ما ليس بفن على الإطلاق بأنه فن حق .

٤ - الإثبات والانفصال الاستطافي

لحياتا قد يحدث تساؤل عن امكان تقسيم الانفصالات الى انفصالات صالحة للتعبير عنها بوساطة الفنانين . والانفصالات لا تصلح لذلك . فلا كان ما تقصده الفنان ، الفن الحق . وكل هذا الفن مساويا للصفر ، لأن الاجابة الممكنة الوحيدة عن ذلك ، هي عدم امكان وجود مثل هذه القسمة

أذ إن كلَّ ما يمكن التعبير عنه بهذه الصلابة للتعبير . ولقد تكون هناك
 بؤاشات فنية في بعض الحالات الخاصة تنبع من الرغبة في التعبير
 عن بعض الحالات دون غيرها . على أن المنسود بالتعبير في هذه الحالة
 هو التعبير جها . أي السماح لأخرين بالاستماع إلى تعبير أي امرئ
 عن نفسه . ولرجع هذا إلى استحالة تقرير صلاحية التعبير جها عن أي
 انسان فصح إلى سبب من الاستجاب إلا إذا تمكن المرء أن يتتأ أولا -
 وتحقيق هذا الوعي - كما رأينا - وخلق الصلة بالتعبير عنه -
 فإذا كان معنى الفن هو التعبير عن الاتصال ، فمضى ذلك وبحسب
 انصاف انصاف انصاف بالانحلال المطلق ، وتحت تسميته بحرية مطلقة في الانفتاح -
 وهذه ليست قاعدة ، إنما هي أمر واقع - ولا تعني أنه من الأفضل أن
 يكون الفنان مخلصا - بل إنه لن يكون فنانا إلا إذا انصف بالانحلال -
 فأي نوع من الانحلال أو أي تصميم على التعبير عن أعمال دون آخر هو
 أمر يتعارض مع الفن . لا من ناحية أنه يقتضي على الانحلال الكامل
 الذي يميز الفن الفني من الفن الردي . بل من ناحية أنه يمثل عبية
 . من فنيها بعد ذلك طابع غير فني ، لا تتحقق إلا بعد أن يكون عمل
 التعبير الفني قد اكتمل بالفعل . إذ لا يمكن لأي امرئ أن يعرف أية
 انفعالات شعر بها ، إلا إذا اكتمل العمل الفني . ولهذا المنصب ، فإنه
 لا يكون في وضع يصح له بالانتقاء والاختيار وإظهار تفضيل لأي من
 هذه الانفعالات .

هذه الاعتبارات تتمحور عن سيطرة معينة تحصر ما يقال عن قصة
 الفنون إلى فنون صابرة . وهذا قسمتان شائعتان من هذه التفسيرات .
 أحدهما تبعا للمادة الوسيطة التي يصل بها الفنان ، أي إلى تصوير
 وشعر وموسيقى وما شابه ذلك . والقصة الأخرى تبعا لنوع الانفعال
 الذي عبر عنه ، أي إلى ملهة وملهة وما شابه ذلك . وسنمضي معا بالكلام
 عن القصة الأخيرة - ولو كان الاختلاف بين الملهة والملهات مختلفا بين
 الانفعالات التي عبرت عنها كل منهما - لا تيسر مثل هذه الاختلافات في
 دهي الفنان عنه به قيامه بصله - ولو حدث هذا لعني عرقته أي أعمال
 يسوي التعبير عنه قبل أن يكون قد عبر عنه - وهكذا يتضح عدم قدرة
 أي فنان - ما دام فنانا حقا - على أن يقرر سلفا هل سيكتب ملهة أو
 ملهة أو ملهة في ما شابه ذلك - فما دام فنانا حقا ، فإنه سيعرض لكتابة
 أية واحدة منها على ملهة لكتابة الآخرين - وهي الحقيقة التي سمح
 سقراط وهو يوضحها "قصة" الفنون لتوليد التناقض في مائسة

اجابون (١) . من هذا يتضح أن لهذه الفوارق مجرد فائدة محدودة للغاية . ومن المستطاع استخدامها استنتاجيا صحيحا في أمرين :
 ١ - عندما يكمل العمل الفني ، يمكن تسميته *ex Post Facto* (تسليما بالأمر الواقع) حاسمة أو ملهية أو ما شابه ذلك تبعاً لطابع الانفعالات المبر عنها أساسا فيه . إلا أن الفقرة إذا دهمت بهذا المعنى لن يكون لها أهمية حقيقية . ٢ - في حالة كلامنا عن الفن التمثيلي ، يختلف الأمر تماما . ففي هذه الحالة يعرف الفنان (المزعوم) سلفا أي نوع من الأعمال يرغب في إثارتها ، ويقوم بإنشاء أعمال تختلف أثرها باختلاف أنواع التأثير المطلوبة . فعلى هذا - في حالة الفن التمثيلي ، الأمر لا يقتصر على السلاح بالفوارق من هذا النوع تسليما بالأمر الواقع *ex Post Facto* ، على أساس أن هذه الفوارق وسائل تصنيفية . وإن كانت حيلة على الأشياء في أصلها - بل هذه الفوارق موجودة من البداية باعتبارها عاملا مقروا للمخطط المزعوم للعمل الذي يقوم به الفنان

وتؤدي نفس هذه الاعتبارات إلى الإجابة عن السؤال الخاص بهل يوجد شيء يصح أن يطلق عليه اسم « الأعمال الاستطيقية » . فإذا قيل بوجود مثل هذا الاتصال مستقلا عن التصير عنه في الفن ، وإن مهمة الفنانين هي التصير عنه ، لوجب أن يكون ودما على ذلك بأن مثل هذه الطريقة صرا - فهي تعني القول : أولا - بأن للفنانين انفعالات مختلفة الأنواع ، من بينها هذه الانفعالات الاستطيقية المتبايزة . وثانيا - أنهم يتطلبون هذه الانفعالات الاستطيقية بقصد التصير . ولو كان الحكم الأول صحيحا ، لوجب اعتبار الحكم الثاني باطلا . فإذا كان الفنانين لا يهتمون إلى طوعية انفعالاتهم إلا في معرض بحثهم عن وسيلة للتصير عنها ، فمعنى هذا تميز بقده قياهم بالتصير إلا بعد تقرير أي انفعال سيمبرون عنه .

(١) انظر إلى معالجة البلاطون في *Symposium* لأفلاطون (٢٢٢ B) . ولو أن أرسطوبوس قد حسن الاستماع لعرف أن مفراط قد فكر فيها صحيحا ، أن كان قد أرجعه إلى علة خاطئة . لقد قيل عنه أنه في مناقشته قد ذكر : « لا أن كاتب المبادئ كما هو كذلك هو كاتب ملهية أيضا بل أن *εὐνοία-ἀνθρώπων* هو كاتب ملهية كذلك » . ولوضح أن ثمة اصرارا على تضمين كلمة *εὐνοία* . « فلا رجعت إلى جانب هذا إلى مدعية في الصلة (الجمهورية - ٢٢٢ E ، ٢٢٤ A) . الذين قال أرسطو عنه فيما بعد أنه يمثل اتساقا بالقوة . ويعني بذلك بأنها لا تمكن مجازتها عن فعل نوع واحد من الأشياء ففسد . بل تكته من أداء هذا النوع وما يليه ، فسيتم لنا أن ما أقرضه سقراط كان كالتحيرة العقلية في الفن ، التي استخلص منها النتيجة السابقة تكرها .

ومع هذا فبعض آخر مختلف ، حقا هناك انفصال استراتيجي محدد . وكما رأينا يصعب على انفصال لم يتم التعبير عنه شعور بالضييق . فإذا عبر عنه ، ويمكن خروجه للوعي من جراء ذلك . لأدى هذا إلى ظهور هذا الانفصال نفسه مصحوبا بشعور جديد بالتفريغ أو الإرتياح دال على زوال هذا الضيق . وهو يشابه الشعور بالإرتياح الذي يجيء في أعقاب حل مشكلة فكرية أو سلوكية مرهقة . وبإمكاننا فن نسموه - إن شئنا - الشعور الخاص بتجاذبا في التعبير عن أنفسنا - وليس هناك ما يحول دون تسميته انفصالا استراتيجيا مبيزا - إلا أنه لا يصح اعتباره نوعا من الانفصال الذي له وجود سابق على التعبير عنه ، وحينئذ بأنه عندما يراد التعبير عنه ، يكون هذا التعبير فنيا - أنه نوع من التلويح الانفصال الذي يصحب التعبير عن أي انفصال كان -

• - الفنان والانسان العاقل

تكلمت عن « الفنان » في هذا الفصل . وكان الفنانين أشخاص من نوع خاص ، يهتم وبين الأشخاص العاديين الذين يتألف منهم جمهورهم اختلاف ما ، أما من جهة موقفهم العقلية ، أو على الأقل من ناحية الطريقة التي يستعملونها بها مواضيعهم - ولكن فصل الفنانين عن الأشخاص العاديين أمر قد ترتب على تصور أن الفن صنعة . إذ لا استطاع (التوفيق) بينه وبين تصور الفن تعبيراً . ولو كان الفن صنعة لكانت هذه النتيجة متوقعة كغير طبيعي . فإن أية صنعة نم نوعا من المهارة في التخصص ، بحيث استطاع تمييز الحاصلين على هذه المهارة من بين سائر البشر . ولو كان المقصود بالفن هو المهارة في التعرف على الناس ، أو اقارة انفصالاتهم بوجه عام ، لالتصى كل من المرفهين والمرفه عنهم إلى فئتين مختلفتين ، بينهما اختلاف من حيث صفتيهما الإيجابية والسلبية على التوالي بصنعة اقارة انفصالات محددة - وسوف يتوقف هذا الاختلاف على اعتبار الفنان موضوعا بالظرفة . أو اعتبار موضوعه مكتسبة - فلما أن يرجع هذا الاختلاف إلى انصاف الفنان بوجبة عقلية خاصة يميز بها ، سميت « عبقرية » في النظريات التي تصنف بهذا الطابع . أو إلى تدرب من نوع خاص -

وفي حالة عدم اعتبار الفن نوعا من الصنعة واعتباره تعبيرا عن الانفصال ، فإن مثل هذه الظرفة النوعية بين الفنانين وجمهور المتنوعين لا وجود لها . فلا يصح القول بوجود جمهور متنوعين للفنان إلا في حالة استماع الناس إليه وهو يعبر عن نفسه ولهمهم لا يسمونه منه . على أنه إذا أصبح شخص ما عن شيء على سبيل التعبير عما يجول في ذهنه ،

واستمع آخر اليه وفهمه ، لكن متى هذا أن لدى المستمع نفس الشيء في ذهنه - وسأله هل كان المستمع على علم بهذا الشيء في حالة عدم الإفصاح الأول عنه ، ليس ثمة ما يدعو إلى إثارتها هنا - ومع هذا فقلقد تمت الإجابة ، إذ أن ما سبق قوله صحيح تماما - فلو قال أحد من الناس أن « ضمت الأثنين هو أربعة » وسعه أحد العاجزين عن القيام بأبسط العمليات الحسابية لفهم هو وحده نفسه ، ولما فهمه المستمع ، ولن يستطيع المستمع فهمه إلا إذا أمكنه إضافة اثنين إلى اثنين في ذهنه - وسأله هل كان يفهمه القيام بذلك قبل استماعه إلى المتكلم ليست أمرا ذا بال ، وما ذكر هنا عن التعبير عن الأفكار يصح كذلك في حالة التعبير عن الاتصال - فلو عبر الشاعر على سبيل المثال عن نوع معين من الخوف لكان المستمعون الوحيديون الذين يستطيعون فهمه هم أولئك الأفراد على تجربة هذا النوع من الخوف - وعلى هذا فلماذا قرأ أحد قصيدة من الشعر وفهمها لما كان معنى ذلك مجرد فهمه تعبير الشاعر عن شيء يخصه ، أي انفعالات الشاعر - إنما ما يحدث هو تعبيره عن انفعالات خاصة به في كلمات الشاعر ، التي أصبحت نتيجة لذلك كلماته - وكما ذكر كولريديج : أن ما يرقنا بأن أناسا ما شاعر هو أنه يصلنا شعرا - فنحن نعرف أنه يعبر عن انفعالاته اعتيادا على حقيقة أنه قد فكنتنا من التعبير عن انفعالاتنا -

وهكذا ، فإن كان الفن هو عملية التعبير عن الاتصالات ، فإن التقاري، فنان وكذلك الكاتب - فليس هناك اختلاف في النوع بين الفنان وجهود المتفوقين - ولا يعني هذا عدم وجود فوارق إطلاقا - فمتى كتب يوب بأن مهمة الشاعر هي الإفصاح - عما شعر به الجميع ولم يعبروا عنه بمثل هذه البراعة - فقد يمكننا تفسير كلماته وكأنها تنص - بفض النظر عن وعي يوب بهذا المعنى عندما كتب أو عدم وعيه - بأن مرجع اختلاف الشاعر عن جمهوره هو أنه برغم أن الاثنين يفهمان نفس الشيء تماما (أي التعبير عن هذه الاتصالات المميزة باستقطاب هذه الكلمات المميزة) فإن الشاعر أنسان قادر على حل مشكلة التعبير لنفسه - بينما جمهور المتفوقين لا يستطيعون التعبير إلا إذا هداهم الشاعر إلى ذلك - فالشاعر ليس مضطرا لا في توفر هذا الاتصال لديه ، ولا في قدرته على التعبير عنه - أنه يضرد في قدرته على المبادأة بالتعبير عما يشعر به الجميع ، وما يستطيعون جميعا التعبير عنه -

٦ - لجنة المرح الحاجي

لقد سمحت لي الفرصة بالفعل لنقد ما يقال عن قدرة الفنانين على تأليف - أو أن واجبهم يحتم عليهم تأليف - طاقة أو فئة خاصة تتميز بصيررية أو دراية خاصة ، تجعلها متميزة عن باقي المجتمع ، وهذا الرأي - كما رأينا - هو ثمرة عابرة للنظرية التقنية في الفن - ومن المستطاع الآن تمييز هذا النقد بالتقول بأن أي انفصال من هذا النوع ليس فقط غير ضروري بل سيلحق ضرراً بالغاً بمهمة الفنان الحقيقية ، ولو كان المراد هو تفسير الفنانين بالفعل ، عما يشعر به الجميع ، لكان معنى هذا هو وجوب مشاركتهم للآخرين في انفصاتهم ، فمن الواجب أن تكون تجاربهم - أو الاتجاه الذي يميلون به عن الحياة - من نفس نوع تجارب الأشخاص الذين يملكون المنور على جمهور متفوقين من بينهم - ولو اتوا من أنفسهم زمرة خاصة ، لكان معنى هذا أن تصبح الانفصالات التي يميلون عنها هي انفصالات هذه الزمرة ، وسوف تكون عاقبة ذلك هي انحصار فهم عليهم على وملاهم للفنانين ، وهذا في الواقع هو ما حدث إلى حد كبير خلال القرن التاسع عشر عندما بلغ امزاج الفنانين عن باقي البشر ذروته .

ولو كان الفن بالفعل صنعة أو حرفة مثل الطب أو الحرب لعلت هذه الميزة بالتعبير . إذ أن كثافة الصنعة لن ترداد إلا إذا تولى لمرمها جباة وقلت جهودها لخدمة مصالح الجميع ، وانخفض طابع التخصص ، وقللت بتخليط جوانب حياتها كافة بعد أن أدخلت في حسابها كل شرائط تلك الخدمة المطلوبة منها . وبالنظر إلى أن الفن ليس صنعة بل نصيراً عن انفعالات ، لما كان التأثير مضاداً لذلك ، وعلى سبيل المثال ، لقد مر عهد على الروائيين كانوا لا يشعرون فيه بالراحة إلا إذا كتبوا نصفاً من حياة القصصيين ، كانت أبحاثها لا تصادف سوى الأفي قلوب القصصيين الآخرين - وتحت هذه الظاهرة الشبيهة بالحلقة المفرغة يوضوح أكثر عند بعض الكتّاب الأوروبيين من أمثال أمانول قرانس أو فالونجرو الذين كتبوا ما حدث موضوعاً لهما مقصورة على أحداث زمرته منزلة من المفكرين - وبما أصبحت الحياة المشتركة التي تحياها جنبه الجماعة الفنية نوعاً من البرج السامي ، المسجونون فيه لا يفكرون على التفكير أو الكلام إلا عن أنفسهم ، كما يقتصر عليهم في استماع بعضهم إلى بعض .

وبعد النقاش هذه الحالة إلى جو انجلترا . الأكثر تقسيماً بالفردية اختلفت النتيجة ، فبدلاً من وجود زمرة واحدة من الفنانين في وان كامي-

منقسمة بغير شك على نفسها) الذين يعيشون جميعا في نفس البرج
 الفاضل ، ظهرت مرة عند كل من الى انشاء برج عاجي خاص به لكي
 يحيا - كما يمكن القول - لا في عالم من ابتكاره في عزلة عن العالم المادي
 حتى يحيا فيه الآجور ، بل كذلك عن العالم المتداخلة التي أحاطها
 الناس الآخرون - وهكذا نجد جون جوفز John Gough
 من الفيزيائيين والفتيات المستويات ، كما قال بعض في تقريره :
 كما نجد اللورد لايتون Leighton يحيا في عالم هيلوتس من يومه - ولم ينفذ
 Yeats من عالمه الرأف - عالم شيلا ويسجر الملكتي - إلا صوت
 الحياة اليه ، الذي لأغله على الخروج الى الهواء الطلق الذي يمثل
 الحياة الكاملة الحق ، وجعله شاعرا عظيما .

في هذه الأبراج العائية يصاب الفن بالوهن - والسبب ليس بحسب
 الفهم - فمن السهل أن يولد الانسان في حدود جماعة محصورة ومتخصصة
 مثل أية رمة فنية في القرن التاسع عشر ، وأن يشأ وترعرع في
 حضائها ، وأن يفكر على طريقته ويحس بشاعرها ، لأن تجربته لم تنح
 على أي شيء آخر - ومثل هذا الانسان عندما يعبر عن هذه الانفعالات ،
 سوف يكون قد عبر بحق عن تجربته - والتجربة التي يعبر عنها الشاعر
 سواء أكانت محصورة أم رحيبة شيء ، وقيمتها الفنية شيء آخر - فحين
 اوسى التي نشأت وترعرعت في جو القرية وترثتها قد استطاعت انشاء
 من عظيم من الانفعالات التي تولد في هذا الجو - على أن أي شخص قد
 انزل في نطاق ذرة محصورة من الناس ، مستواها له تجربة تضم انفعالات
 العالم الأكبر الذي نشأ وترعرع فيه ، بالامانة الى انفعالات الجماعة الصغيرة
 التي أثمر الانضمام اليه - فإذا قرر الاقتصار على التعبير عن الانفعالات
 الجارية في نطاق هذه الجماعة الصغيرة ، فمضى ذلك أنه قد اختار جزءا
 معيناً من انفعالاته للتعبير عنه - والسبب الذي يفسر لماذا يتجنب الشعراء
 فن ودق نتيجة لذلك هو كما سبق أن قلنا ، أن مثل هذا الانتقاء لا يمكن
 القيام به إلا اذا عرف الشخص القائم بالانتقاء بالتفصيل طبيعة انفعالاته :
 وسمى آخر أن يكون قد عبر عنها بالفعل - فهو سيقدر باعتبارها متسما
 الى ذمته الفنية قبله التي يوصفها فاما - وهكذا لا يتجمل أن تزيد قيمة
 أدب البرج العائلي عن القيمة الترفيحية التي تساعد سببها هذا البرج -
 سواء حدث هذا بسبب سوء طالعهم أم بسبب خطيئهم - على تجربته أو كائن
 قراهم دون أن يقتلهم المثال أو الجين إلى العالم الغير تركوه خلفهم -
 فضلا عن ذلك ، فوناق قيمة سحرية ترجع الى أنهم سيقبضون عليهم
 كما سيفعل بعضهم البعض ، بأن السجن في مثل هذا المكان - ومع مثل
 هؤلاء الصالحين ، أمثلة كثيرة - أما القيمة الفنية في مجموعة

٧ - التعبير عن الانفعال والتصرف الانفعالي

• وأخيراً ، فينبغي عدم الخلط بين التعبير عن الانفعال وبين ما يصح تسميته بحركات الانفعال ، أي مظاهر أعراض منه - وإذا قيل : إن الفنان بالمعنى الحق لهذه الكلمة هو الشخص الذي يعبر عن انفعالاته - فإن هذا لا يعني أنه إذا أحس بالخوف بهت لونه وتلعثم ، ولما غضب أحمر لونه وزجر - وهكذا دواليك - وهذه الأشياء تسمى تعبيرات ولا يجب - غير أنه كما فرقنا بين المعاني الصحيحة وغير الصحيحة لكلمة « فن » ، فعلينا كذلك أن نفرق بين المعاني الصحيحة وغير الصحيحة لكلمة « تعبير » - وفي سياق الكلام عن الفن سيظهر أن إدراك « التعبير » على هذا الوجه هو إدراك غير صحيح - وأبرز علامة يتميز بها التعبير الحق هي الصفة أو الوضوح - ووفقاً لذلك يصبح الشخص الذي يعبر عن أي شيء على وجه ما يعبر عنه ، كما أنه يسر للآخرين الوعي به كما يدرك له وكما يفكر لهم - فغضب اللون والتلعثم ظاهرتان طبيعيتان من مصاحبات الخوف ، إلا أن هذا لا يعني أن يصر الشخص الذي يشحب لونه ويتلعثم - إلى جانب احساسه بالخوف - الخاصية الدقيقة لانفعاله - إذ سيخفي هذا الأمر عنه - ومثله في ذلك - لو كان في الامكان حدوث ذلك - مثل من يسهر بالخوف ولا يظهر أعراض هذا الخوف -

والخلط بين هذين المعنيين لكلمة « تعبير » قد يؤدي بسهولة إلى أحكام تقليدية زائفة ، ومن ثم إلى نظرية استعاطية زائفة - وقد يظن أحياناً أن من مزايا أية مشكلة عندما تمثل مشوها مؤثراً أن تكون قسادة على الإجابة إلى حد أنها تستطيع اليكاه بمسوح حقيقة - وقد يكون لهذا الرأي أساس ما لو لم يكن التشكيل فناً ، بل كان صنعة - ولو كانت غاية المشكلة عندما قامت بمثل هذا العرض هي إشعار مستحياً بالحزن - وحتى لو كان الأمر كذلك ، فإن هذه النتيجة لن تحدث إلا إذا سمح تعلق أحداث أسمى في نفوس المستمعين بتعبير ليام القاتم بالألماء يعرض أعراض من الحزن على الجمهور - وما من شك في أن الكثيرين يظنون أن هذا هو عمل الممثل - ولكن إذا كان عمل الفنان ليس الترفيه - وإنما هو الفن - ولم يكن ما يرمي إليه هو أحداث تأثير سبق تصويره في مشاعر جمهوره ، بل الاعتماد على مجسومة من التعبيرات أو اللغة المؤلفة من كلمات عن ناحية ، ومن لميلاتها من ناحية أخرى - في إملالة اللسان عن الانفعالات ، أي الكشف عن انفعالات متطورة في ذاته لم يكن على دراية بها - وهو عندما سمح لجمهوره بمشاهدة هذه الانفعالات ، فإنه قد مكثهم من القيام بكشف مسائل في نفوسهم - في هذه الحالة لن تكون القدرة للمشكلة على

اليك بلعوم حقيقة هي التي جعلت منها ضللة يلوحة ، انما هي قنوتها
على ايصاح ما تعنيه الكشوع لنفسها ولستعصيا .

وهذا الكلام ينطبق على كل نوع من أنواع الفن ، والفنان لا يولول
ولا يمتد على الصبيح على الاطلاق ، ومن يكتب او يرسم او يقوم بأي شيء
من هذا القبيل للتفويض عن مشاعره مستخدما المواد التقليدية في الفن
وسائل عرض أكثر من مشاعره ، قد يكون جديرا بالثناء عليه لمهارته في
بحس ذاته ، الا أن هذه الأشياء تحرمه على الفرد من لقب الفنان .
والأعمال الاستعراضية لها قواعدها ، فهي تصلح لفاية الترفيه ، أو قد
تكون لها فائدة في السحر . ومن بين الأمثلة التي تمثل هذه الطائفة
الأخيرة ، المحاولات التي قام بها بعض الفنانين الذين لا قوا السلب في
الحرب ، وتأثرت بها أجسامهم وعقولهم فغرغوا من جرورها ذلك ما
الحرب ، فناناوا وأقصوا عن غضبيهم في أبيات من الشعر قاموا بنشرها
بقصد التأثير في الآخرين وحثهم على الخلاص من الحرب . الا أن هذه
الأبيات لا تنتمي الى الشعر اطلاقا .

وأفسد توماس هاردي كل شيء في نهاية قصه مؤثرة جيدة ، عبر
فيها ببراعة عن أحزانه وعضبه لما تلحقه الماطية النقلة بالبراة الودية
للطينة ، عندما وجه اتهامه في آخر فقرة مما كتب الى « رب الخالدين »
President of immortals . والمعنى نبهوا زائفة ، لا لأنها تدل
على الكفر (اذ هي لن تؤثر في أي قوى حقة) بل لأنها مجرد عجب .
فإن الصبيح الذي تسلف لتبرير الاعتراض على وجود الله - أو كل ما هو
معروف منها - قد أصبحت كاملة بالفصل ، بحيث لا تضيف هذه الفقرة
الأخيرة التي وردت في نهاية الكتاب شيئا إليها . وكل ما أحدثته هذه
الفقرة هو الفساد أثر القضية المروضة بتحريف أثر من آثار الانفعالات
التي عبر عنها الكتاب كله بالفصل ، وكان محكمة من المحاكم قد بصقت
في وجه المتهم بعد نهاية كلامه .

والخلا ذلك شائع عند بيتوفن . ولقد توطد عنده ، بفكر شك ،
بسبب مصابته بالصمم ، الا أن سمه لا يرجع الى صممه بل الى ميل
وتزعة الى الصبيح . وظهر ذلك في الطريقة التي تصرخ بها الموسيقي
وتولول . بدلا من أن تترنم بالانغام ، كما هو الحال في الجزء اليسوبرانو
من القداس الحافل في رى كبير Missa Solemnis . أو في ميخيل
لغاتسكوفاته الهامز . كالقلم . ومن المؤكد أن بيتوفن قد أبدى هذا العيب
وساوى إصلاحه . وقال لا تفسى أكبر جاشيه من لأي من هؤلاء حياتك عن

تأليف الرياضيات الوترية التي لا تكاد - كما يمكن القول - تتضمن أي أثر مادي يدل على الصراخ والمويل . ومع هذا فحتى في هذه الرياضيات لم ينس بيتوفز المجوز أنه يتحايّل في فقرات معينة من الفوعة حروسة .

هذا لا يعني بالطبع القول بأنه ليس من حق كاتب المرحوم بمظهر شخصيات تحقّق على الصحيح - فمثلاً هناك عبيد حائل ظهر في نهاية *Account of T B* (٢) ، قد اقتضى بالصحيح عدد شكبير (٣) ، ولكن القصد منه هو التعبير عن الاستعزّة . في هذه الأحوال المؤلف ليس هو الذي يحدث الصحيح بل شخصية المختلة التي صورها . والانتقال الذي عبر عنه المؤلف هو الاتصال الذي تأمل بواسطة هذه الشخصية ، أو بالأحرى الانتقال الذي يمثل شحوره تجاه هذا العاصب الخفي والمنبوذ من ذاته . والذي يناظر هذه الشخصية .

(٢) مسرحية النها ، الجزء ١ ، بالاشتراك مع إيشرود سنة ١٩٣٦
(٣) الأحوال التي تحدث فيها شخص عكسور عجباً في (٤) في حالة الشخصوه
التي لا نعلم مكانها . مثل الشخصيات التي تظهرها في مدى الخامس للافترة إلى
رمات الموم .
(٤) صنفاً من الأدب يظهر شخصية تالين سورنغ فزراء مثل شخصية بيستون في رواية
الضفد ، أو (٥) هذا هو الشخصية صرلولة . كما حدث في مشهد طيف في القوية .

الفصل السابع

الفن بمعنى الحق

ثانيا - باعتباره خيالا

١ - مشكلة بعد تعريفها

السؤال التالي في المنهج الذي وضع في بداية الفصل السابق قد يحدد على الوجه الآتي ما العمل الفني ، ومع التسليم بوجود شيء في الفن الحق (لا في الفن وهم الذي يدعى بالطلا بذلك) تنطبق عليه كلمة فني ، ومع التسليم بأن هذا الشيء لن يكون شيئا مصنوعا ، لأن الفن ليس صنعة ؟ انه شيء قد أنجزه الفنان ، الا أنه لم ينجر نتيجة لتحويل خاملة معلومة أو نتيجة لتفقد حلة سبق تصورهما ، فما هذا النوع من العمل ؟

هنا صالتان سوف نحسن صنعا اذا بحثناهما على انفراد ، برغم توثق الصلة بينهما - والاتصل لنا ان نبدأ بالفنان ، وأن نطرح السؤال الشاغل في البداية - ولهما السبب سائدا بالسؤال الآتي . ما طبيعة هذا العمل الذي لا يعد فعلا تقنيا ، لم اذا لودنا استخدام كلمة واحدة ليس سماعة Philobothris ؟ ومن المهم ألا يسه فهم السؤال ، وفي الفصل السابق بحثنا سائلا عن ماهية التصوير أشير الى أن الكاتب لن يحاول إثباته براهن وحجج بقصد إقناع القارئ ، كما أنه لم يقدم تقديم معلومات اليه - وإنما المقصود هو تذكركه بما يفرقه بالعمل ، لا لو كان شخصا ذا تجربة كافية في هذا الموضوع تؤهله لقراءة كتب من هذا النوع) وفي هذا الجزء من الكتاب لا نشد تحرير نظريته ، كلفك -

أما فرمى إلى مجرد سرد وقائع - والوقائع التي نبحث عنها ليست وقائع حقة ، إنها وقائع صروقة تملأ للفتوى . ويستطاع إيضاح النظام الذي تنتمي إليه هذه الوقائع بالقول بأنه يمثل السبيل التي تتبعها عادة نحن المعنيتين يالفن عنهما تفكر فيه . كما أنه يمثل السبيل الذي نمبر بوساطتها من أفكارنا علة في الحديث العلى .

ولزيادة الإيضاح سوف أبين السبيل الذي لا يؤدي إلى أية إجابة عن سؤالنا . وكثيرون من الذين تسألوا « عما هو الفعل الذي يتميز به الفنان والفن لا يجد حنائة » قد اهتموا إلى إجابة مماثلة لما على : « واضح أن هذا الفعل غير المعنى ليس فعلا عشوائيا ، لأن الأعمال الفنية لا يمكن إنتاجها عفوا (١) » . فينبغي أن نتخضع هذه الأعمال لفعل توجيهي ما . وإذا لم يعتمد هذا التوجيه على مهاره الفنان ، فإنه لا يمكن أن يعتمد على منطقته أو إرادته أو وعيه . فليس ثم ينبغي أن يكون شيئا آخر . فاما أن يكون قوة روحية خارج الفنان . وفي هذه الحالة يمكننا أن نسميه بالإلهام ، أو شيئا يداخله وإن كان مختلفا عن إرادته وغيرها من الأشياء . أي أن هذا الشيء إما أن يكون جسده . وفي هذه الحالة يكون إنتاج العمل الفني فسيولوجيا أساسا . أو قد يكون شيئا عقليا . وإن كان لا شعوريا وفي هذه الحالة تكون القوة المتبعة هي العقل إلا شعوري للفنان » .

ولقد بنيت عدة نظريات وقوة في الفن اعتمادا على هذه الأسس . وأول صور منها هي التي ذكرت أن ما يوحى للفن هو كائن إلهي - أو كائن وحي على الأقل - يسير عن ذاته في هذا الفصل . وهذه النظريات لم تعد شائعة الآن ، إلا أن هذا لن يدعونا إلى رفض الالتفات

(١) أن من لمعت عنهم هم المقلد . ومن بين هؤلاء الآخرين من أنكز هذه القضية . وأشار إلى أن الفرد إذا أحب على الآلة الكائنة مدة كافية ، وخطب الملتاح بطريقة عشوائية ، فإن هناك احتمالا محسوبا بأنه في مدى فترة معينة قد يلقح - اعتقادا على الصانعة وحدها - نصوص تشكيري كاملة - وإلى تاريخه ليس عنه فيه يفسله ، يسطيح أو يرفه من ملحه بصلاب أكتا التي يستغلها تعلق هذا الاحتمال ليهتكن من المراجعة عليه ، ووجه المرافقة في هذه الفكرة هو ما يتكلف منها عن عقلية من يساوى بين « أعمال » تشكيري . وجمعية للبرولة المبررة في صفحات كتاب والفن يقاتله منها بهذا العنوان ، ومن ينهب به الفكر - أن تكون نسبة إلى تفكير إليه على الأخلاق - إلى أن أي عالم الذي سيظهر بعد عشرة آلاف سنة ويظهر على نص كامل تشكيري في رأي مشر ذلك ٧ يستلزم قراءة أية كلمة أميطورية . جئنا من الأمثلة بمثلها تشكيري في الشعر والمزاحة .

التي - فهي على الأقل تنسبها لوقائع أفضل من أغلب نظريات الفن
الشائعة اليوم - لها الصورة البديلة الثانية ، فهي القائلة : بأنما يوجه
عمل الفنان هو قوى - ورغم كونها جزءا منه أو هي جزء من دوحه يوجه
خاصي - فإنها ليست إرادية أو واعية - إذ هي تعمل في المناطق السفلى
الخلفية من دوحه بحيث لا تتشعر بها المناطق العليا من هذه الروح
أو تسمح بظهورها - وهذه النظرية شائعة للغاية لا بين الفنانين ، بل بين
علماء الفن وأتباعهم السديين الذين يتبعون النظرية ويشقون بها تحفة
خمة ، ويبدو أنهم يعتقدون أنها قد نجحت في حل (١) مشكلة الفن في
آخر الخلف - وقالت نظرية بديلة ، كانت حائلة لدى الفسيولوجيين
السيكولوجيين في القرن الماضي - ومازال جرائت التي أفضل صتل لها .

وتوجيه نقد إلى هذه النظريات ضيقة الوقت ، وما يمنا بشأنها
ليس صلاحيتها أو عدم صلاحيتها باعتبارها أمثلة للبحث النظري ، بل
هو هل تعد المشكلة التي قصت حلها من المشكلات التي تتطلب أي بحث
نظري لحلها - فالتشخص الذي لا يستطيع التحور على نظارته على المنفعة ،
قد يخترع جملة نظريات لتفسير أساليب احتفه نظارته - مثلا ربما تكون
هذه النظرة قد تخرجت بفضل أنه خير لئمة من إلهاق نفسه في العمل ،
أو بفعل شيطان يضمر له السوء بقصد تعطيل دراساته ، أو بوساطة
ملحائيا (أحد الروحانيين المتود) من جيرانه لاقاعه بإمكان فعل مثل
هذه الأشياء ولعله قد تخلص منها بنفسه لا شعوريا ، لأنهما تذكره
لا شعوريا بطبيب الحيون الذي يبالغه ، الذي يذكره لا شعوريا بوالده ،
الذي يذكره كرها لا شعوريا - أو قد يكون قد دفعها من فوق المنفعة
أثناء تحريكه لأي كتاب ، على أن كل هذه النظريات ورغم ما فيها من
براعة وسسو ، سوف تكون سابقة لأوانها لو كانت النظرة مارالت
موضوعة حل أخله .

(١) يذكر مستر روبرت جويس صلب كتاب Poetic Unreason (١٩٢٥) أن بعد الكتب الوحيد أو الفنان الوحيد في فنائنا الذي نلم على ملامحة الميكولوجيين
ويوجه لهم ، فإن أولى ما يمثل حكم الآباء على مؤلفات يسار هذه النظرية هو ما قاله
هم مكتوب ريتشاردس I. A. Richards . لذا اعتنينا في حكمنا على ما نشره
ألفريد عن إيفرتز مالتن . أو ما نشره يونغ عن جوكه (في كتاب The Psychology
of the Unconscious of the Unconscious من ٢٠٥) لنسج اعتبار المثلين القسطين حاجزين بصورة
مفصلة من الفشلح بهمة الله . لنسج كتاب Principles of Literary Criticism
(الطبعة الخامسة ١٩٦٤ - من ٢٠١ - ٢٢٠)

والنظريات التي تحقق تجميع طرفة النصارى على حال الحقيقة اعتقاداً على فروس مسألة لهذه الفروقات قد يجيبه على تفكير أن الإلهية ليست فوق للضرورة ، وتناصب حقيقة وجودها فوق الألف ، والذين يعرفون مثل هذه النظريات لا يحقون أنفسهم بالتساؤل ، على نسي فهم الواقع على علم بنوع من الأقوال التي تحقق نتائج والتي تنصص لارادة الفاعل وتوجيهه ، والتي لا تتميز بأية صفة من صفات الصنعة ؟ ولو أنهم سألوا هذا السؤال لكان الرد عليه بالتاكيد بالإيجاب - فمن نأكل تلمحاً للملا من هذا النوع ، والاسم الذي اعتدنا تطلقه عليه هو « الخلق » -

٢ - الصنع والخلق

قبل أن نسأل عما هي بوجه عام المواضيع التي تستخدم فيها هذه الكلمة ، علينا توقع افتراض يصود الاحتكاك على استخدام الكلمة نفسها . ولا جدال في أن القراء الذين يمانون من مرض الخوف من كل شيء ، تتصل بالوحي الإلهية سوف يشعرون بالصب من جراء ذلك ، فهم يعرفون أن اللاهوتيين يستخدمون هذه الكلمة في وصف الصلة بين الله والخلق ، ولهذا السبب سيقيم ضحايا هذا المرض راحة هذه الصلة كلها استمعوا إلى أي طلق بها ، وسيتفقون أنه من المفترض ألا يبي، ذكرها على شفاههم ولا يفتش آدابهم . وسوف نورد على أطراف الستيم من جراء ذلك كل الاحتجاجات المألوفة التي توجه إلى أية شبهة استيطيقية ترفع مهمة الفن إلى مستوى شيء ، الهى ، وتجعل الفنان مثلاً لآله ، فنعلم يوماً من الأيام بعد تأمل في مفهوم القناسيوس يتبعون بشجاعة تفهمهم يقصون أي عالم ريفي يستخدم المعد ثلاثة - وفي نفس الوقت سيتذكر القراء الذين يرغبون في فهم الكلمات بدلاً من توجيهها ، أن كلمة « يخلق » تستخدم على الدوام في سياقات لا يفر منها اللاهوتيون ، ولا يشعرون بسببها بأية روبة من نوبات *odium theologicum* . فإنه قال شلند في المحكة بأن مكبرا قد أسست صيغة (خلق *Creare* بالانجليزية) ، أو قد ناديا للرئيس قد أحدث (خلق بالانجليزية) نقلاً ، والمؤرخ إذا ذكر بأن فلاناً أو فلانة خلق البحرية الانجليزية أو الحكومة الفلسطينية . وإذا ذكرت الصحف أن الدبلوماسية المصرية كتفي حوا من الريب الدولية ، أو إذا قال رئيس مجلس إدارة شركة أن زيادة الاهتمام بالإعلام ستخلق زيادة في طلب ما كتبه الشركة - فلن يتوقع أحد أن يجب قزم في آخر القاعة مهدداً بالانصياع إذا لم يذهب هذه الكلمة - ولو لم يمل ذلك لآبكي به الختم في الخارج بسبب احتكاك (خلقه) كشيجة -

وخلق الشيء. يعنى انشاءه لا بطريقة كنية ولكن مع ذلك يؤمى واختيار . ونعم الاسم الذى كنية create (يولد) generate أو يتجيد ذرية . ومما زالت كلمة Procreate بكسفة معنا (يتجيد) نستعمل بهذه المعنى . ويطلق الإسميان كلمة Creature على الكفل . وفعل الإسميان Procreation فعل اختيارى . الكائنون به مسئولون عن فعلهم . على أنه لا يؤدى اعتمادا على أى نوع متخصص من المهارة . ولا يلزم أن يتحقق - كما هو الحال فى الزواج الملقى - باعتباره وسيلة لتحقيق غاية سبق كنهدها . ولا يلزم فعله (كما حدث فى حالة زواج واند مسر ترسترام شاندى فى قصة متين) وفقا لأية خطة سبق كنهدها . فلا يمكن تحققه (مهما قال أوسطو) بواسطة فرض شكل مستحدث على مادة موجودة من قبل . وحده هو ما نفيه عنه تكلم عن (خلق) شجرة أو (خلق) مذهب مسيحي . فمن يفعل هذه الأشياء يتصرف باختيار . كما أنه مسئول عما يفعل . غير أنه لا يلزم اتجاه فعله الى تحقيق أية غاية بعينه . كما لا يلزم اتباعه خطة سبق تصورها . ومن المؤكد كذلك أنه لا يقوم بتحويل شكل أى شيء يصبح نسبته بالخاصة . وهى نفس الفكرة التى اعتمد عليها المسيحيون وأنكرها الأفلاطونيون الجدد فى كلامهم عن خلق الله للعالم .


ولما كان هذا هو المعنى الواضح للكلمة . فلما ينهى أن يكون من الواضح أنه عند القول بأن الفنان يصل قصيدة أو رواية أو لوحة أو مقطوعة موسيقية . فإن الشيء الذى يصنع والذى أشرنا اليه هو ما أسميناه بالخلق . وهذه الأشياء - كما سبق أن عرفنا - باعتبارها أعمالا فنية حقة ، لم يتم عملها بوصفها وسيلة لتحقيق غاية . فليس لم تعمل وفقا لأية خطة سبق تصورها . كما أنها لم تعمل بواسطة فرض شكل حديد على أية مادة مطاة . بل هو قد نهضت بقصد وبعد شعور بالاستوائية بواسطة ألس يعرفون ما يفعلون حتى وإن لم يعرفوا سلفا ما سيتبع من فعلهم .

والخلق الذى ينسب للأصواتيون الى الله يتميز عن الخلق الذى يقال إن الله يصنع . ويتفرق لعلنا أن وجه تميز فعل الخلق الذى يقال إن الله فاعله عنه خلق العالم هو أن الله - كما يقال - قد خلق العالم من عدم . هذا يعنى عدم وجود أية مادة سابقة قام الله ~~بخلقها~~ بتشكيل جديد عليها . ولكن هذا الكلام يدل على الاضطراب فى ~~القول~~ ^{القول} خلق كما يدل معناه هو خلق من عدم . ووجه التميز الذى يستلزمه ~~القول~~ ^{القول} هو أنه فى حالة فعله ليس هناك أية ضرورة مع الخلق . ولهم وجود عند الظروف

لا يعنى علم وجود المادة المراد تحويلها فحسب ، بل ليست ثمة أية ضرورة من أى نوع كان ، ومثل هذا الكلام لا يطبق على « خلق » الطفل أو القلق أو العمل الفني ، فلكي يخلق الطفل ينبغى توفر عالم كامل من المادة الحسية والاعتصورية ، لا لأن الوالدين يهتمان الطفل من هذه المادة ، إنما لأن الطفل لا يمكن أن يظهر فى عالم الوجود - كما حدث بالفعل بالنسبة لوالديه - إلا فى مثل هذا العالم ، ولخلق أى قلق ينبغى وجود أشخاص يستطيع الالتصاق ، والشخص الذى يخلق القلق ينبغى أنه يتصف قطعه بطابع معين ، بحيث إذا تعدى فى صورة أو أخرى لدى هذا إلى حدوث الاقلاق - ولكن يتم خلق العمل الفني ، يجب توفر انفصالات معينة لم يتم التعبير عنها عند الفنان الذى يوقع الخلق - تبعاً لما رأينا فى الفصل السابق - كما ينبغى أن تتوافر لديه كذلك السبل الضرورية للتعبير عن هذه الانفصالات ، وواضح أنه فى حالة الأحوال التى يتحقق فيها الخلق بواسطة كائنات متناهية من الواجب أنه تكون هذه الكائنات - بسبب كونها متناهية - أولاً فى ظروف تسمح لها بالخلق ، وبالنظر إلى أن الله يتصور كائناً لا متناهياً ، فإن الخلق الذى يتسبب إليه يصور شيئاً ليس بحاجة إلى مثل هذه الشروط .

من هذا يتضح أنني عندما وصفت صلة الفنان بأعماله الفنية بأنها صلة خالق لها، لم أكن أسمى لتبرير اعتقاد غير النابيين الذين قد يظنون أنني قد دعت مهمة الفن إلى مرتبة شيء إلهي (سواء اعتصموا بفكرتهم أو مستطوا عليها) أو أنني قد جعلت الفنان نوعاً من الإله -

5289 JAN - V

علينا الآن أن نتقل به ذلك إلى تفرقة أخرى . فقد كانت كل الأشياء التي اخترناها أمثلة للأشياء المخلوقة هي ما اعتدنا تسميتها بالأشياء الحقيقية . أما العمل الفني فلا يلزم أن يكون ما يصح أن نسميه بالشئ الحقيقي . فقد يكون ما نسموه بالشيء الخيالي . والأشياء مثل الضفدة والإفلاق والبسيرة وما شابه ذلك . لا يمكن خيلها اختلافا إلا على أساس أنها أشياء تمثل مكانا في العالم الحقيقي . ولكن العمل الفني قد يتم خلقه . عندما  في مكان واحد هو بقدر الفنان .



هناك كما ينبغي أن يكون في السياسة الخارجية "وجهة كبرى" بأنه لا ينبغي
 من الانسحاب المخطط وللأشياء الموجودة في عولمة نصرة - هو غلبت قد

عن به مد كما يعني به ذواته - ونظرة فائقة - بقية أفكاره فيه يطوي ويحي
صورة جديدة ، بحيث لم يعد له أي عيب . إذ قرر بعضهم أن الأشياء
التي نسموها حقيقة موجودة في عقولنا فحسب . وقرر البعض الآخر
أننا عندما نقول إن الأشياء في عقولنا ، فإن هذا يتضمن القول بأنها
حقيقية مثل أي شيء آخر - وبين هاتين الفئتين - كما يبدو - حرب
متواصلة لا حواطة فيها - وإلى انسان يتحسم نفسه في الحرب الدائرة
حول هذه الكلمات سيخسر في الطرفين - وإلى تزييه أرا -

ولست آمل في مهلة مؤلا السادة واستطيع أن أشرح بالتفصيل
عندما أتذكر بأنهم لن يخلصوا على اختراصي حتى إذا أثبت ما مسبق
لي قوله - وفي حالة المهندس الذي قام بتصميم كوبري ، ولكنه لم يتم
يعمل رسوماته أو أثبات مواصفاته على الورق ، ولم يناقش مخططة مع
أحد ، ولم يشرع في إعداد أية خطوات في سبيل تنفيذها - اعتدنا القول
بوجود الكوبري في حمة الحالة في عقله فقط - أو كما نقول كذلك -
في رأسه - وبما أن يتم إنشاء الكوبري فإنا نقول بأنه قد أصبح موجودا
لا في رأس المهندس فحسب ، بل في العالم الحقيقي كذلك - ونحن
نصف كذلك الكوبري الذي « لا يوجد إلا في رأس المهندس » بأنه
كوبري خيالي - أما الكوبري الذي يوجد في العالم الحقيقي فنصفه بأنه
كوبري حقيقي -

وبما كانت هذه الطريقة طريقة ساذجة في الكلام ، أو لعلها طريقة
فظة ، بسبب الألف التي تحدثه عند المتناظرين - ولكن هذه الطريقة
هي التي يتبعها الناس الماديون عند الكلام - والناس الماديون الذين
يتكلمون بهذه الطريقة يعرفون جيدا نوع الأشياء التي يشيرون إليها
بكلامهم - والمتناظريون على حق في اعتقادهم بوجود مشكلات عويصة
تترتب على الكلام بهذه الطريقة - ولهذا السبب سأخصص جانيا كبيرا
من الكتاب الثاني لمناقشة هذه المشكلات - وحاليا ، سأستمر في التحدث
إلى العموم - ولو كره المتناظرين ذلك ، فليس هناك ما يدعو إلى
اطلاعهم على ما أكتب -

وتنطبق نفس هذه التفرقة على أشياء مثل الموسيقى - ولو أتب
إنسان جانيا ، ولم يتم بتكوينه أو غيائه - أو لم يتم بجهله بحروفا
للأحريته - فإنا نقول : إن للمعن موجود في عقله فقط - أو في رأسه
فقط - أو أنه نقول بأنه لمن حيالي - ولو أنه فله فإنا نقول : إن عظمة - ومن

ثم أحدث مجموعة من الأصوات المتحركة ، فالتفت نسمي هذه المجموعة من الأصوات هنا حقيقيا على أساس وجود اختلاف بينه وبين اللحن الشبلي .

ونحن في كلامنا عن انفصال أية أداة ، ما نقصد هو انشاء أداة حقيقية . ولذا قال أي مهندس - انه صمم كوبري ، وعند سؤاله اتضح انه قد انشاء في رأسه خط . في هذه الحالة ، وانما سمعنا انه كادب لو سجد . فمن الواجب علينا ألا نقول بأنه أنشأ كوبري على الإطلاق . بل تكفي بالقول بأنه عمل مخطط له . وإذا قال انه عمل مخططا لكوبري واتضح أنه لم يسجل شيئا على الورق ، فلا يلزم أن يعتقد انه خدعنا . فالمخطط من الأشياء التي قد تكون مقصورة على الوجود في عقل أي شخص . وبوجه عام ، يمكن القول بأن المهندس عندما يعمل مخططا في عقله ، فإنه يقوم في نفس الوقت بآليات علامات ورسوم على الورق . إلا أن المخطط لا يعنى ما نسميه بال Plans ، أي هذه القطع من الورق بعد اثبات تلك العلامات والرسوم عليها . وحتى إذا دون المهندس ملاحظات كاملة ورسوما تمهيدية على الورق ، فلن يعتبر الورق وما عليه من ملاحظات ورسوم مخططا . ان قيمته تُر تتركز على شيء يذكر الناس (والمهندس كذلك ، لأي الدائرة غير محبوبة من الخطأ) بهذا المخطط . بحيث يمكن القول بأنه في حالة نشر الملاحظات والرسوم في بحث خاص بالهندسة المدنية مثلا ، سيتركز لأي انسان يتمنى في قراءة البحث ان يتصور مخطط هذا الكوبري في رأسه . من هنا يتضح ان المخطط ملكية عامة ، وإن كنا عندما جعلناه شيئا عاما لم نحس أكثر من أماكن ادراكه في رؤوس الكثيرين من أولئك الذين يستطيعون قراءته وتفعل في الكتاب الذي نشر فيه الملاحظات والرسوم .

وفي حالة الكوبري ثمة مرحلة أعمد من ذلك . فقد يتم تنفيذ الكوبري أو اجتازه ، أو بمبادرة أخرى يتم بناء الكوبري . وعندما يحدث ذلك ، يقال ان المخطط قد تجسّم . في الكوبري المبنى ، أي أنه أصبح موجودا في صورة أخرى ، لا في رؤوس الناس فيحسب ، بل في صورة حجارة أو خرسانة . فهو بعد أن كان مجرد مخطط قائم في رؤوس الناس قد أصبح شكلا معينا في مادة معينة . فلذا بامتنا ما سبق قوله على ضوء هذه النظرة ، أمكننا القول بأن مخطط المهندس هو شكل الكوبري غير مادته ، أو أننا عندما قلنا بأن لدى المهندس مخططا في رأسه ، كان بإمكاننا الانصاح عن نفس المحس بالقول بأن لديه في ذهنه شكل الكوبري بعد استكمالته بغير مادته .

وتعمل الكوبرى على فرض هذا الشكل على هذه المادة - وما نصبه
 بقولنا : ان الخمس قد عمل المخطوط - هو استخدام كلمة « عمل » بمعناها
 الآخر ، اى باعتبارها مرادفة للمخلق - وعمل مخطوط الكوبرى لا يدل على
 فرض شكل معين على مادة معينة - انه عمل ليس فيه ما يدل على احداث
 عملية تحويل ، او بمباراة اخرى انه خلق - وهو يسمى كذلك بالمصالح
 الأخرى التى تميز المخلوق عن المصنع - فلا يلزم التمييز به باعتباره وسيلة
 لتحقيق غاية ، لأن أى انسان قد يعمل مخطوطات - على سبيل المثال عندما
 تكون فى صورة لوحة فى كتاب من كتب الهندسة ، دون أن يهدف
 تنفيذها - فى مثل هذه الحالة لن يكون عمل المخطوط وسيلة لتحقيق غاية
 تأليف الكتاب بل هو جزء من تأليفه ، اى انه ليس وسيلة لتحقيق أى
 شئ - كما ان أى شخص يعمل مخطوطا لا يلزم أن يقوم بأى تخطيط
 كوسيلة لتحقيق هذا المخطوط - وربما فعل ذلك ، كما هو الحال عندما
 يخطط لانشاء كتاب - ويلزمه ذكر مثل الكوبرى من المراساة المسلحة
 يبلغ اتساعه ٩٥٠ قدما ، عليه سكة حديدية مزودة ، يمر فوقها طريق ،
 وهو قد يعنى ، بمخطوط مثل هذا الكوبرى لتوسيع هذه النقطة من الكتاب ،
 الا أن هذا الفعل ليس شرطا ضروريا فى التخطيط - وفى كلام الناس
 احيانا احوال تشير إلى أن لكل لمرى مخطوطا - او انه يفعل ذلك - لكل
 حياته يبعه كل مخطوط آخر يقوم به - او يبنى أن يتبعه - الا أنه لى
 لى يستطيع تحقيق ذلك -

من هذا يتضح أن عمل أية أداة - أو أهازى أى شئ ، وفقا للطريقة
 المتبعة فى الصنعة - تمر فى مرحلتين : ١ - عمل المخطوط ما ، وهذه مرحلة
 المخلوق - ٢ - فرض هذا المخطوط على مادة معينة ، وهى مرحلة الصناعة -
 فلنأخذ الآن حالة من حالات المخلوق ، عندما لا يكون المخلوق المخلوق أصلا
 قنيا - والشخص الذى « يخلق » شجرة لا يلزم اتباع قننه لمخطط ، وإن
 كان اتباع الضجة لحظة لمرأ مستظاعا بالطبع - فليس ثمة ما يقتضى
 ذلك ، الا ان هذا قد يحدث عندما ترمى الضجة مثلا الى تحقيق غاية محددة
 مثل حمل أية حكومة على الامتثال - فى هذه الحالة لن يكون هناك اتجاه
 الى تحويل أية مادة سبق وجودها - انه لا يوجد أى شئ يمكن ان تحويل
 به الضجة - وإن كان يحدث الضجة قد يمكنه خلقها بحكم وضعه - كما
 هو الحال على الدولم عنه فى كائن متناه - فى موقفه محرم كاجتماع
 سياسى مثلا - الا ان ما يخلقه لن يكون شيئا موجودا فى عقله فقط ،
 لأن الضجة شئ - يعول فى خيال كل الناس الذين يسمعون بها -

... بعد ذلك ، فلنتأمل للفعل **العمل** بالـ **الفن** ، عنيما يؤلف
 انهمان لهما ، فإنه يستطع في أكثر الأحيان أن ينفذه أو ينفذه أو يعزفه
 على آلة موسيقية في نفس الوقت ، وقد لا يعمل أي شيء من هذا القبيل ،
 بل يكتبه بتدوينه على الورق ، أو قد ينفذه أو يعمل شيئاً مماثلاً ،
 ويدونه على الورق في نفس الوقت أو بعد ذلك ، وربما عمل هذه الأشياء
 جميعاً بحيث يصبح للمحن من لحظة مولده ملكية علمية ، مثل الصيغة التي
 سبق أن نوهنا عنها ، على أن كل هذه الأشياء هي مجرد جوانب ثانوية
 بالإضافة إلى العمل الفني الحقيقي ، وإن كان من المرجح أن تكون بعض
 هذه الجوانب الثانوية ضرورية للغاية ، لأن العمل الفعلي للمحن هو من
 الأشياء التي تجري في رأسه ، وليس في أي مكان آخر .

سبق أن ذكرت أنه الشيء الذي يوجد في رأس أي شخص ، غير
 وجوده في أي مكان آخر ، يمكن أن يسمى بدلاً من ذلك شيئاً خيالياً ،
 وعلى هذا يستطاع تسمية العمل الفعلي للمحن باسم بديل آخر هو عمل
 لحن خيالي ، وهذه حالة من حالات الخلق مثل عمل المنسج أو الضبعة .
 ويرجع هذا إلى نفس الأساليب ، التي قد يكون تكرارها باعثاً على الملل ،
 ومن ثم يمكن القول : بأن عمل اللحن مثل من لعمله الخيالي
 وينطبق هذا القول كذلك على عمل الضبعة أو أي عمل فني آخر .

والهندس عندما يعمل منطلقاً في رأسه - كما رأينا - قد يتجه بعد
 ذلك إلى عمل شيء أحسن هو ما يسمى **Plan** ، وفيه اثبتات
 الرسوم وكلواصفات على الورق - وهذه الـ **Plan** أداة ترمي إلى تحقيق
 مقصد معين ، هو تعريف الآخرين بالمنسج أو تذكرته هو نفسه به -
 وتبعاً لذلك ، فإن عمل هذه الأشياء ليس خلقاً خيالياً ، بل هو تحقيق
 ليس بخلق على الإطلاق ، أنه صناعة ، والقدرة على القيام به تعد نوعاً
 متخصصاً من المهارة التي تدعى صيغة الرسم الهندسي .

والفنان بعد أن يخرج من عمل اللحن ، قد يتجه إلى فعل شيء آخر
 يسمى لأول وهلة شيئاً مما يشبه الهندس ، إذ قد يقوم بما يسمى **نقشه** ،
 فهو قد ينفذه أو يعزفه بصوت حزين - أو قد يقول ، ومن ثم يسمى
 للآخرين أن يذكروا في رؤوسهم نفس الشيء الذي كان في رأسه ، إلا أن
 ما كتب أو طبع على اللوحة ليس بالعمل ، إنه مجرد شيء ، إذا تمت دراسته
 يتبين ، ليس للآخرين أنشاء العمل لا يلهمهم في رؤوسهم ، أو ليس
 لصاحب العمل ذلك عندما يسمي لحنه .

من هذا يصحح أي الفصلة بين عمل الفنّان وبين صاحبه الحقيقي على الورق أمر بعيد الاختلاف عن الفصلة القائمة في حالة المهندس بين عمل المهندس والكوبري وتتميز هذا المخطط * فنخطط المهندس في ذهنه جسم في الكوبري * فهو أساسا شكل يمكن فرضه على مادة معينة - وبعده أن يتم بناء الكوبري ويكون الشكل موجودا في الكوبري مثلا للطريقة التي اتبعت في تنظيم المادة التي صالفت منها * ولكن نحن الموسيقي ليس موجودا على الورق إطلاقا * وما هو مثبت على الورق ليس موسيقى * إنه مجرد تدوين موسيقى * فالصلة بين الشعر والموسيقى ليست مماثلة للصلة بين المخطط والكوبري * أنها مشابهة للصلة بين المخطط والمواصفات والرسوم * لأن هذه المواصفات والرسوم هي تصفه - كالكوبري - تجسيدا للمخطط * أنها مجرد إنشاء مدونة يمكن الاعتماد عليها في إعادة إنشاء المخطط للجرد - أو الذي لم يتم تصميمه بعد - في عقل أي أصنام يقوم بتوليفه *

2 - الخيال والوهم

كلمة خيال تكلدة في ذاتها لها معنى صحيح وآثر هائل * ومن ناحية الناحية التي تهدف إليها هنا ، تكفي التفرقة بين الخيال الحق * وبين الشيء الذي غالبا ما يدعى بذلك على سبيل الخطأ * وهو الشيء الذي سميت تسميته بالوهم *

والوهم يدل على وجود اختلاف بين الشيء الذي يسمى بهذا الاسم وما يسمى بالحقيقي * وهو اختلاف قد جعل التمييز متضاديين * فالوهم المتوهم لا يمكن إطلاقا أن يكون موقفا حقيقيا والعكس بالعكس * فإنا إذا جعت * وتخللت * أمي أكل ، لاعتبرت هذه * الرغبة الخيالية السافرة * من المواقف الدالة على الوهم ، بحيث يمكن القول بأنني خلقتها خياليا لنفسى * غير أن هذا الخلق الخيالي شيء والفن الحق شيء آخر * وإن كانت هناك أوجه شبه بين هذا الخلق الخيالي وبين أنواع معينة من الأشياء التي تدعى خطأ باسم الفن * إلا أن دافع كل هذه الأعمال الفنية الزائفة هو تزويد متذوقيها لمرئيتها بأوهام تصور حالات فيها يتم إشباع رغباتهم * والحلم يتألف إلى حد بعيد من أوهام تفسح فيها رغبات الحالمين على هذا الوجه * ووضي السيكولوجيين يرون أن هذه الأوهام هي مادته الوحيدة * وربما ظهر ذلك بأكبر وضوح في أعلام المخطط * وقد تلمس الأعمال الفنية الزائفة التي تحدثت عنها بطريقة إفضيل إلى تصويرها بأنها أعلام خفية قد تم صنعها بإعدادها في صورة تخطيطية هي هناك تصورات

من عالم نفسى قام بوضع قائمة من الأسئلة لجميع طالبات إحدى الجامعات فيها سألن عن كيفية تمضية أوقاتهن . وعرف من اجابتهن ، التي نسينها ، بأنه نسبة كبيرة من حفا الوقت تقضى فى سلم اليقظة - ويقال : انه استخلص من ذلك انكار تحقيق نتائج عقلية لو امكن تحقيق كل اعلام اليقظة منه . وهذا صحيح . الا أنه قد تلمس أن هذا الشيء قد تحقق بالفعل ، وأن هوليرود قد قامت بتحقيقه .

والتي لا يزال موجود إلى حد فاصل بينه الحقيقى وغير الحقيقى (١) -
 فلما علمنا أنظر من القائمة ، ارى من خلال مريباته ذباجها اعتسافا فى كل ناحية . ظهر لى مباحرة ، غير أننى أتخيل كمكثك وجود آلة قطع أعصاب وسيط الأرض المضرة البسطة - وهذا البر - من الأرض المضرة الذى لم يتكشف موجود بالفعل ، لما آلة قطع الأعصاب غير موجودة . على أننى لا أتفق من أى شىء من ذلك ، لا من الطريقة التى تخيلت بها هذين الشيئين ، ولا من كيفية تماثلها فى الظهور لشيئ .
 إذ أمينا بعيدا الصلة تماما من الاختلاف المتعار الىه . ولا جدال فى أن عمل التخيل هو قمل قد تحقق بالفعل ، غير أنه لا يلزم أن يكون الشىء المتخيل - أو الموقف المتخيل - حقيقيا أو غير حقيقى . والشخص الذى يتخيل مثل هذه الأشياء لا يتخيلها باعتبارها حقيقية أو غير حقيقية . كما أنه عندما يحاول تأمل فعله التخيل فإنه لا يفكر فى كونه حقيقيا أم غير حقيقى ، وللتوهمات كذلك أشياء يمكن تحليلها بتبر تأمل فيها . وعنده حدوثها لا يدور الشخص للتوهم أنه قد انشا لنفسه أشياء أو مواقف أو أحداثا غير حقيقية . إلا أنه عندما يتأمل لما يتكشف فى هذه الأشياء غير حقيقية ، أو يقع فى الخطأ الذى يجعله يتصورها حقائق .

ومن المحتمل أن يكون هناك على الدوام تفاعل وروا أى قمل متوهم مثل الرغبة فى وجود شىء نستطيع الاستمتاع به أو ابتلاكه ، لو كان الوهم حقيقة . والفعل المتوهم يتضمن شعورا بعدم الارتياح من الموقف الذى يعرض له المرء بالفعل ، كما يتضمن محاولة للتعرض عن عدم الارتياح هذا ، لا بتأنيب سبل صلبة تؤدى الى تحقق مواقف أكثر ارضاء . انما تتخيل مواقف أكثر ارضاء والمقصود على قدر من الارتياح من جراء .

(١) التوسع فى هذه النقطة الذى سيجريه فيما بعد (الفصل الثالث عشر ١٩)
 سيجلس تحيلا ميتا للتكم بل ما يتخيل فى ذلك لا يعد حقيقيا أو غير حقيقى . وأمل أن يلقى من انتصاف كلفارى . أن كل شىء هو حقيقى فى الكتاب الذى هو بصر على مصيد القوي . وأن نظريته فى كل شىء هو بصر . كبريا ٢٢ فى الفصل الثالث .

ذلك . وفي حالة الخيال الحق لا وجود لمثل هذا الدافع فاما لا أتخيل
باطى عليه الكبريت الموجودة أمامى على المنصة - سواء أكانت متلئة أم
فارغة - بسبب علم رصائى عن هذه العملية . كذلك لا أتخيل اكسال
منظر الروضة الخضراء . بينما تصيب مربعات النافذة اجزاء منها من
ناظرى بسبب علم رصائى عن هذا المنظر غير المكتمل . والخيال لا يبال
بوجود حد فاصل بين الحقيقى وغير الحقيقى . كما أنه لا يبال بوجود
حد فاصل بين الرغبة والنفور .

والوهم يعتمد على سبق وجود الخيال . ومن المستطاع وصفه بأنه
مثل الخيال علما يعمل فى صورة منحرفة ، متأثرا بقوى منحرفة .
ومن بين الأشياء العديدة التى يتخيلها المرء يتم اختيار بعضها . سواء
بوعى أم بغير وعى - لكى تتخيل فى صورة مكتملة أو واضحة أو مساسكة ،
بما يمس قسح البعض الآخر . ويرجع هذا الى أن الأشياء الأولى يرغب
الإنسان فى تحقيقها ، أما الأشياء الأخرى فهناك نفور من حقيقتها . ويترتب
على ذلك ظهور الوهم الذى يستطيع اعتباره وفقا لذلك بأنه الخيال علما
يسل تحت رقابة الرغبة . وذلك لا تصبى الرغبة - الرغبة فى التخيل
أو حتى الرغبة فى تحقق موقف تخيل ، بل الرغبة فى أن يكون الموضع
التخيل حقيقيا .

وتعرضت النظريات الاستدلالية لعناب لا بأس به من الامانة
من جراء الخلط بين هذين التبيين . ولقد شاع الربط بين الفن والخيال
منذ ما لا يقل عن المائتى سنة (١) - غير أن الخلط بين الفن والترفيه
قد انعكس على الخلط بين الخيال والوهم . كما اكتم - وبلغ هذا الخلط
ذروته عندما جاء ذكر الخلق النفس متضمنا فى الأوهام فى نظرية التحليل
النفسى (وهى بمنى نظرية صحيحة) بأعضائه انبعاثا وهما للرغبات -
وتمه هذه المخلوطة ناجمة الى حد كبير الاضطراب اذا اعتبرنا ما جاء بها
يصعب على أنواع القنوع التى تدعى بطلا ذلك مثل الرواية الصحافية
المألوقة ، أو القيلم ، على أنه لا يمكن تصور تطبيقها على الفن الحق .
وعندما تمت مخلوطة انشاء استدلالية اعتمادا عليها - وهو شئ كثير
ما حدث مما يدعو للأسف - لم يتضح ذلك عن ظهور استدلالية حقة ،
بل ظهر شئ مضاد للاستدلالية - وربما كان تفسيرا لذلك هو أن

(١) فخرج - حينئذ - عدة رجال التجربة الاستدلالية بانها ، ولأنه لم يكن
لديهم دليل على صحتها ، كما ترجع الى مظهره ظهر كالتفسير للظواهر التى انجبرت على
خيالا .

السيكولوجيين الذين حاولوا تفسير الخلق العسى بالرجوع الى فكرة « الوهم » لم يجعل بخاطرهم وجود مثل هذا الحد الفاصل بين الفن الريميى والفن الحى . بل قاموا على طريق رطائهم بمجرد تثبيت تصور خاطئ مبتذل شاع فى القرن التاسع عشر . فتر على أساسه الى الفنان وكأنه حالم أو من أصحاب أحلام اليقظة . يعمل على تشييد عالم من لوهم . لو تحقق لكأن (بى رعمة على الأمل) اعتل من ذلك العالم الذى يحيا فيه . أو كان أكثر جلبا للبرود . وطالما احسج الفنانون للممكنون والاساطيعيون الممكنون على هذا الصور الخاطئ . غير أن الاحتجاج لم يجد بالطبع مثلا لدى الكثيرين من اصحاب التجارب (الفنية المزعومة) التى اقتصر على « الحى » القائم على تنظيم أحلام اليقظة واستغلالها مخازيا . وألدى يعبر عن تجربتهم أصدق بصير . والى هذه الطائفة - فيما تسعى أن يبدو - تنسب أولئك المفكرون الاستطيقون الذين ينبعون الجدل العسى . ولعل مرضاهم هم الذين تتحور هذه الطائفة . وإن كان لى اصراف فى الانغماس فى أحلام اليقظة سيؤدى بكل تأكيد الى مرضهم لأمراس معوية مماثلة للأمراض التى يعاني منها مرضاهم .

٥ - العمل الفنى بوصفه شيئا خياليا

٤
إذا كان امتشاء اللحن مثلا من أمتله الحلوى الخيالى . كان اللحن شيئا خياليا . ويصح نفس القول عن القصيدة أو النوحة أو أى عمل عسى آخر . فربما هذا الكلام باعنا على الحيرة . إذ أما ميل الى الاعتقاد بأن اللحن ليس شيئا خياليا . وإنما هو شئ حقيقى . أى أنه مجموعة حقيقية من الأصوات . كما أن اللوحة هى قطعة من الحيش الحقيقى مغطاء بالوان حقيقية . وهكذا . وآمل لو برود القارئ بالصبر . أن أبين ألا وجود لأى شئ محير فى هذا الكلام . وإن كلا القولين يعبر فى الواقع عن رأيا فى الأعمال الفنية . وأنه لا تناقض بينهما . إذ أبها يسيان شئين مختلفين .

وضعا يكون ما نصبه بالعمل العسى (لحن أو صورة - الخ) اية صرصة محددة قصد أن تكون مبهيا لأحداث تأثيرات انفعالية محددة فى أى جمهور فانه فى هذه الحالة . كلمة « العمل الفنى » تدل دلالة أكيدة على شئ ينبغى أن نعلمه حقيقيا . فالفنان إذا أعرض ساحرا أو مرقها هو بالضرورة صانع يخلق أشياء حقيقية من مادة ما وفقا لمخطط ما . فأعماله حقيقة مثل أعمال المهندس . والسبب فى كلنا الحالين واحد .

غير أنه لا يسع ذلك إطلائاً . إن يصح الكلام نفسه عن الفنان الحي
لأن مهمته ليست أحداث تأثير إعمال في المتذوق ، بل هو - على سبيل
المثال - عمل لحى . وبعد هذا اللحن كاملاً نأما بالعمل بمجرد تحقيقه
في شكل لحى في رأس الفنان ، أو شكل لحى حياى في عيارة أخرى .
وربما قام الفنان بعد ذلك بأعداد المقام لمعرف اللحن أمام مستمعين . وفى
هذه الحالة ، يظهر لحن حقيقى أو مجموعة من الأصوات . ولكن أى هذين
التين هو العمل الحى ؟ أو أيهما هو الموسيقى ؟ . والإجابة مضممة
فيما سبق لأن قلناه : إنه الموسيقى أو العمل المعنى ليست مجموعة من
الأصوات . إنها اللحن كما هو فى رأس المؤلف الموسيقى . والأصوات
التي أحدها الغائمون بالأداء والتي سمعها الجمهور ليست الموسيقى
إطلائاً . إنها مجرد الوسيلة التي يعتمد عليها الجمهور . هي حالة انصاتهم
يضمن (لا عكس ذلك) لكي يبدوا إنشاء اللحن الخيالى الذى دار فى
رأس المؤلف الموسيقى .

والأمر ليس صحيحاً . إنه ليس « *موسيقى* » . أو أمراً مخالفاً
لما متقدم عادة ، ويعبر عنه في حديثنا العادى . فحين نعرف شيئاً جيداً .
وغالباً ما يذكر بعضنا البعض ، بأنه الاستماع إلى الأصوات التي تحدثها
الألات الموسيقية لا يعنى الاطاعة بالموسيقى . وربما عجز أى إنسان عن
تحقيق هذه الاطاعة إلا إذا سمع الأصوات . إلا أنه يوجد شيء آخر
ينبغى أن يفعله بالإضافة إلى ذلك . والكلمة التي اعتدنا استخدامها
للدلالة على هذا الشيء الآخر هي : الانصات . والاتصلت الذي ينبغى أن
تقوم به عند الاستماع إلى الأصوات التي يحدثها الموسيقون مشابه إلى
حد كبير للتفكير الذى ينبغى أن تقوم به عند الاستماع إلى الأصوات التي
يحدثها أى محاضر في موضوع علمي مثلاً . فمنه نستمع إلى صوت كلامه .
إلا أن ما يقوم به ليس مجرد أحداث أصوات . بل هو عرض موضوع
علمي . أى أن الأصوات قد قصد بها معاونتنا على تحقيق ما افترض
المحاضر أنه غايةنا التي دفعنا إلى الحضور للاستماع إليه وهو محاضر .
وهذه الغاية هي التفكير لانصاً في هذا الموضوع العلمي . فالمحاضرة التي
ليست مجموعة من الأصوات التي أحدثها المحاضر بواسطة أعضاء جهازه
الصوتي . إنها مجموعة من الأفكار العقلية المتصلة بهذه الأصوات بطريقة
معية تفصل من يستمع ويفكر بها . قلنا على التفكير في هذه الأفكار
نفسه . وربما أمكننا - أن شئنا - أن نصور ذلك اتصال الأفكار بواسطة
الكلام . غير أننا لو فطنا ذلك فلعلنا أن نصور أن الاتصال لا يعنى
« نقل » الفكر من المتكلم إلى المستمع . أو قيام المتكلم بفرض أفكاره في

دهى المسمع المتفتح لتقبله بل علينا ان نصوره و اعاده المسمع
اشياء « افتاد المسمك اعتمادا على فكرة الفصل »

والتمسائه مع الاصوات الموسيقية ليس كاملا - فان الحالات
شباهاه في نقطة واحدة ، وتختلفان في نقطة اخرى - فهنا مختلفتان
في ناحية ان الجملة الموسيقية شيء ، والمحاورة العلمية شيء آخر -
وما نسميه للحصول عليه ، هي الجملة الموسيقية هو امر مختلف عن
الافكار العلمية التي نسمي ، للحصول عليها ، من المحاضرة ، غير انها
شباهاه في النقطة الآتية - فكما نحصل من المحاضرة على شيء آخر
خلاف الاصوات التي نصنع اليها وهي تتفق من مع المحاضر ، كذلك
نحن نحصل من الجملة الموسيقية على شيء غير الاصوات التي يحدثها
القائون بالأداء - فهي كذا الدالين ، ما نحصل منه هو شيء ، نعيد اشيائه
ثانية فغير عقولنا ، واعتادا على جهودنا - وهو شيء يظل الى الابد في عبر
متناول أي انسان يتنقل الى الفترة - أو الرغبة - على القيام بالجهود
المناسب ، ههنا اصنع استماعا كاملا الى الاصوات التي تملأ السجرة
التي يجلس فيها -

وأكرر القول بان هذا الكلام معروف لنا جميعا - ولأننا نعرفه
جميعا ، فلهذا بحاجة الى ارجاع انفسنا في بحث - نحو نقد - افكار
الاستطائقيين (ان كانت هناك أي آثار لها اليوم - وهي افكار كانت شائعة
للمائة في وقت من الأوقات) ، الذين يقولون بأن ما نحصل عليه عند
الاصوات الى الموسيقية ، أو عند مشاهدة اللوحات المصورة ، أو ما شابه
ذلك ، هو نوع معين من اللذة الحسية - ونحن نعلم فصل ذلك ، نستطيع
بلا ريب - ما دعما نستعمل حواسنا - بلذة حسية - وقد يكون عز
المرتب الا تتحقق هذه المتعة - فاللون أو الشكل أو اللون النفس المبهت
من أية آلة موسيقية قد يؤدي الى شعورنا بمتعة فائقة ذات طابع حسي
معت - وربما كان من الحقيقي (وان لم يكن من المؤكد تماما) أن أحيانا
لم يولد بالموسيقى الا اذا فاق الآخرين في تأثره بالمتعة الحسية للصوت -
على أنه حتى وإن دفع هذا التأثير الخاص بهذه المتعة البعض في البداية
الى الموسيقية ، فإن عليهم انزه شغف تأثرهم بهذا كل جهد للحيلولة دون
تدليل هذا التأثير في قدرتهم على الانصات - اذ إن أي تركيز على المتعة
التي تحدثها الاصوات ذاتها يؤدي الى تركيز العقل على الاستماع ، كما
تصعب الاصوات ، بل قد تجعله متعبا - وهناك نفر من الناس يتوجهون
اساسا الى الحفلات الموسيقية للمتعة الحسية التي يحصلون عليها من
الاصوات وحدها - وربما كان وجود هذا العر مفيدا لشبه التذكير -

إلا أنه يسئ إلى الموسيقى أسماء مماثلة لمن يتوجه لصور محاضرة علمية من أجل المحبة الخسبية التي يحصل عليها من انقاس صوت المحاضر ، وكأنه الواجب أن يكون حضوره من أجل العلم ، وهذا أمر يفرقه الجميع كذلك .

ويسئ أنه ما يضعف إلى تطبيق ما سبق قوله عن الموسيقى على الفنون الأخرى . وبدلاً من ذلك علينا أن نحاول في صورة إيجازية تقديم البقطة التي سبق عرضها في صورة سلبية . فإن الموسيقى لا تتألف من أصوات مسموعة ، والتصوير لا يتألف من ألوان مرئية . وعلم جرا . فمن أي شيء تتألف إذن هذه الأشياء ؟ من الواضح أنها لا تتألف من « شكل » ، إذا فهم الشكل على أنه سط أو نسق من الصلات بين الأصوات المحسنة التي سمعها ، أو بين الألوان المحسنة التي براها . فإن مثل هذه الأشكال ، لن تريد من القواميات المركبة لجسم الأعمال الفنية ، أو بعبارة أصح الأعمال الفنية كما تدعى بطلا . وبطريات الفن هذه القوائم على « الشكل » . وإن كانت شائعه في الماضي والحاضر ليست لها أية صلة بالمعنى الحق . ولن يلتفت إليها فيما بعد في هذا الكتاب ، فإن التعرف على الشكل والمادة التي استعملتها ، هي تعرفه تنتهي إلى فلسفة الصيغة . ولا تنطبق على فلسفة الفن .

فالصل القس الحق ليس بالشئ الذي يرى أو يسمع . بل هو شئ يخيل . ولكن ما الذي تخيله ؟ - لقد سبق أن ذكرنا أن في الموسيقى العمل الفني الحق هو شيء متخيل . فلنحاول إذن البدء بالتوضيح في الكلام عن هذه الفكرة .

لا بد أن يكون كل انسان قد لاحظ وجود اختلاف مهم بين ما نراه بالفعل عندما نشاهد صورة أو مثلاً أو رواية ، وبين ما نراه تخيلاً ، أو بين ما نستمع إليه بالفعل عندما نستمع إلى الموسيقى أو إلى حديث . وبين ما نسمعه تخيلاً - وليرجع في ذلك إلى مثل واضح . عندما نشاهد رواية للتراث ، فلما نستطيع أن نقسم - كما يقول - بأننا قد رأينا التمثيل على وجه الترائس . وهو يتغير عند تغير أوضاعها ، وعند تغير كلمات محرك الترائس وبيرات صوته ، ولا ندرك أنها مجرد عرائس ، فلما ندرك أن تمثيلاتها وحدها لا تكفي - غير أن هذا لا يهم . لأننا نتابع بمحيطنا رؤية التمثيل التي صرف أننا لن نراها بالفعل . والأمور بالتل في حالة التمثيل القصص . كاولئك الذين كانوا يسلمون على المسرح اليوناني .

كذلك عند الاستماع الى البيانو نحن نعرف دفعا ليه مائله ان
يجي ان نسمع الى كل نوتة موسيقية وهي تبدأ في شدة (إسفوريانزو)
ثم نضال خلال فترة الوقت التي تستغرقها في ريسا - غير ان حياتنا
يملأنا من الاستماع من خلال هذه التجربة الى شيء حد محتلف - فكما
نتردى لنا ملامح العرائس وكأنا متحرك . كذلك يحيل لنا اننا نسمع
ألى عزف البيانو وهو يحل بشدة مصته *Sorretto* تكاد تماثل تصه
البوق . والواقع انه من السهل اخذوع في الخطأ عند التفرقة بين صوت
توبت البيانو ، وصوت توبت البوق - واغرب من ذلك اننا عندما نستمع
الى افيولينا والبيانو في حالة عزفها سويا في صياح سول مثلا ، من
الباحة العقلية ، ما دبر الى سرف على الفيوينا نكون احد صوتا من
نظيرها على البيانو - بل هذا الاسلاف قد يبدو متدرا لا بطلاق ، الا انه
لا يبدو لذلك عند أي شخص حد مغرب خياله على اتركيز على صفاح
سول ، بحيث يستطيع أن يصحح من تلقاء نفسه أية نوتة يمزقها البيانو
المعدل حتى توافي مع هذا المقايح - من هذا يتضح ان التصحيحات التي
يجب على الخيال القيام بها حتى نتمكن من الاستماع الى أوركسترا كامل
هي شيء مائل يعرف الوصف - ونحن عندما نصب الى متحدث أو مشد
فان الخيال يواصل برويدا بأصوات واضحة لا نستطيع أدانا بالفعل
التقاطها . وعندما نساعد رسما بالريشة أو القلم ، فاما نرى طاقة من
الخطوط المتوارية بالتفريب بدلا من ان نرى الواحا موهشة ، وعلم جرا .

وفي الأمثلة التي ستجي قيا صد ، يحدث ما يتألم ذلك ، ان
يحمل التفال في صورة سلبية - فحين نستمع بخالنا - ان صح لي
استخدام هذه الكلمة (وهي بالانجليزية *dissonance*) - فمرا كيرا
حما براه ونسمعه ، مثل ضوضاء الطريق التي تحدث أثناء وجودنا في
حفلة موسيقية ، او الأصوات التي تنبعث من نفس جيراننا - ويطحنهم ،
بل ومضى الأصوات التي يحدثها القافسون بالأداء - كل هذه الأشياء
لا نسمع بوجودها الا اذا ازداد علوها ، او وضع اختلافها في صورة
أو أخرى ، بحيث يصدر تجعلها ، وفي المرح ، ما يشير الدهشة ،
أنا نستطيع تجاهل خيالات العالين لمانا ، فضلا عن كثير من الأشياء
التي تحدث على المرح . وعندما نتأمل إحدى اللوحات ، فاننا لا نلاحظ
الظلال التي تسقط عليها ، أو البريق المنعكس من ظلة اللوحة الا في
حالة ازدياده زيادة بالغة .

كل هذا يعرفه الجميع - ولقد سبق لشكبير ان حل = تيسوم ،
ينطق بهذا المعنى (في رواية حلم ليلة صيف) عندما قال : « ان أفضل

ما في هذه الأشياء [ويعصده (الأعمال العسية) باعتبارها أشياء مدركها الحواس بالفعل] لا يترك عن مجرد ظلال - ولئى يكون أحط ما في هذه الأشياء أسوأ من ذلك - لو قام الخيال بتقريبه - ولولوسيقى التى نصنت إليها ليست الصوت المسرع - بل هى هذا الصوت - كما فوهة حبال المسرع باختلاف السجل - والأمر بالمثل فى القون الأخرى -

على أن كل هذا الكلام لن يجد كتابيا - إذ يظهر لنا الباعل أن الحبال الذى يعتمد عليه فى الانصات أنى الموسيقى هو شئ أعظم من ذلك وأشد مقدرا من أية أدن باطنة - كما أن الحبال التى يعتمد عليه فى مشاهدة اللوحات المصورة هو شئ أعظم من (عين الروح) mind's eye - مسحوله بحث هذه المسألة ضد الرجوع إلى فى التصوير -

٦ - التجربة الخيالية الشاملة

كان التمر الذى طرا على التصوير فى نهاية القرن التاسع عشر نمرا ثوريا بحق - إذ أمر من الجميع خلال هذا القرن أن التصوير (فى رؤيه) - وأن المصور أساسا شخص يستخدم عينه - وأن مهمه يديه معصوره على تسجيل ما اكتشفته عيناه له عند استحداثهما - ثم جاء بعد ذلك سيران - وبما يرسم مثل رجل سرير - ودراساته فى الطبيعة انصاعته التى اودعها خلاصه خبريه بفق كانتها مجموعات من الأشياء ثم لمسها بوساطة اليدين - فقد استخدم اللون لا لعائنه استساخ ما رأى عثما ينظر إلى الأشياء - بل ليعبر - لما يكاد يشبه رموز الحجر - عما شعرت به يدها - والأمر بالمثل فى الصور التى تسئل داخل البيت - إذ يشعر الناظر وكأنه يصطدم بالغرف المرسومة فى هذه الصور - وكأنه يبحر خلالها فطرما الحذر حتى لا يرتطم بالمسند الحادة الروايا التى تعرضه أثناء اضرايه من الأشخاص الذين يملأون المقاعد بصخائهم - بحيث يضطر إلى اساعدهم عن طريقه باستخدام يديه - وعندما يصحبنا سيران إلى متحاهد الهواء الطلق - تصادف نفس التى - إذ تكاد تختفى من مشاهد الطبيعة عنه كل آثار دالة على الرؤيه بالعين - فالاشجار ثم تظهر لأحد من قبل على هذه الصورة - إلا أنها تبدو كذلك عندما يشعر بها أى انسان وعينه مختلفتان - عندما يتعنر فيها أثناء سيره على غير حدى - والكوبرى عنه لم يعد يف تكويا من الألوان كما هو الحال عند كورسان - أو لطفة من اللون قد أمرت فى صحتها - بحيث نثير لدى الراى انفعالات مختلفة تذكره بأحداث من الماضى المسحق والمفروما - كما هو الحال عند مسر قرانك مراسوبى - أنها حطط مشوشى من الروزات والفحات

التي تدور حولها عند نفسا طرفا . وبإمكان المرء أن يخيل مثلا مشابها للطفل اعتما يتلقى طريقته بين أثاث عرفتة عندما يكون قد بدأ يتعلم التجو^{١٠} ، ولأن إحدى لوحات أمانظر الطبيعية التي رسمها سيزان ، يرقد رجل سان فيكتور (٢) منسجلا لا ينظر إليه إطلاقا . بل دائما يتم التمسرد به ، مثلما يشتر الطفل معلم التفضة وهي تلمس يافوخه .

وكان سيزان محقا بالطبع . إذ لا يمكن للتصور أن يكون من رؤية . إن الإنسان يرسم بيديه وليس بيمينه . ومذهب التأخيرين القائل إن ما يرسم هو توزيع الأضائة (١) مذهب متحدي قد آتفق في القضاء على الجمهوريين الذين وقعوا في أسرهم . ويرجع هذا إلى سبب واحد هو أنهم ظلوا أناسا لهم يدا . أناسا قادرين على أداء عملهم اعتمادا على أصابعهم ومماسهم وأذرعهم . بل واعتمادا على أرجلهم وأصابعها (عندما يمشون في الرسم) . وما يرسمه أي امرئ . هو ما يمكن رسمه . ولا أحد يستطيع القيام بأكثر من هذا . وما يمكن رسمه ينبغي أن يرتبط على نحو ما بالفصل المضل المستنظم في رسمه . ويذكرنا ما قام به سيزان بمنظرة كانت للثلاثة بأن قائمة الألوان الوحيدة هي جمل الأشكال هرجية . إلا أن بينهما اختلافا في الواقع إذ اعتقد كانت بأن أشكال المنظور هي الأشكال ذات بعدين . يمكن رؤيتها بحد رسمها على الكتس . أما أشكال سيزان فلا يمكن أن تكون ذات صدين على الإطلاق ، كما أنها لا ترسم على الكتس . أنها أشكال صلبة . ونحن نذكرها من خلال الكتس . وفي هذا النوع المتعدد من الصور يختلفي نمط الطصورة . أنه يتلشى ومن ثم نأثنا نأثنا من خلقها (٢) .

(٣) جول شان فيكتور في جزيرة لكس الفرنسية في المحيط الأطلسي التي ذكرت فيها مصاريف بين الفرنسيين والإنجليز سنة ١٨٠٦ وسمى بهذا الاسم لتقليد التقدير الفرنسيين . وكان هذا الرجل من الموضوعات للفننة عند سيزان . لا رسمه بوليرا وخاصة في آخر أيامه ، وهو يظهر في الحقبة كبرم شامخ من الفن .

(٤) جود لوصل برايس Unstable Price لهذه الفكرة منذ أحد جوده يرجع إلى سنة ١٨٠١ عندما قال : « لا يمكن أن نخيل أن إنسان في المستقبل قد ولد محروما من حاسة الشعور بحيث يمكنه ألا يرى أي شيء خالف الانسابة في مختلف تفويها . *الفرق* Dialogue on the distinct Characters of the Picturesque and Beautiful (حوار عن الخصائص المتباينة للأناذ والجميل) .

(٥) بيسر « لنظف » مخطط الصورة المعب الذي بدأ بالفتنين المدهش : الذين تطورا قبل ترأعد سيزان وقرأ متابعة لتأرها خطوة بعد من تلك الخطوة التي خطاها قبله . إلى التخلص من رسم كلافور (ومكنا تعرضوا لاستهزاء رجل الشارع الذي =

يعرف فرنود بليك - وكان يعرف كل هذه الأشياء جيدا من زاوية الفنان المتحمس ، كما كان يلعبا خادرا على الإفصاح عما هو بنفسه ككل لهريلاني - الرسامين بأن منطقت الصورة مجرد وهم ، وقال : لمسك قلبك بحيث يكون عموديا على الورقة ، لا تلمس الورقة بل احفر فيها . تصورهما وكأنها بلاطة من الطين ستقوم بالتفتت عليها أو الحفر فيها . وتصور قلبك وكأنه سكين . في هذه الحالة سترى أنك قادر على رسم شيء ، ليس مجرد تكوين على الورقة ، بل شيئا حلييا قابعا داخل الورقة أو خلفها .

وبفضل جهود مستر برنسبون أمكن اكتشاف أصل هذه النوبة في الماضي . إذ اكتشف أن عطاء المصورين الإيطاليين قد استطاعوا استحداث نتائج جديدة عندما تناولوا التصوير وفقا لهذه النظرية . وعلم مستر برنسبون نلامييه (وكل من يشعر باهتمام هذه الأيام بحالة التصوير في عصر النهضة يند من نلامييه) كيف يتأملون اللوحات لاكتشاف ما دعاه « بالقيم اللسبية » ، كما دعاهم إلى الانتباه لما يحدث لمصلاتهم عندما يقفون في حضرة أية لوحة ، وأن يلاحظوا ما يحدث لأصابعهم وعراقتهم . ويؤمن أن مازاشو ورافايل - مع الاكتفاء بذكر مثلين يلورين فقط - كانا يوسنان مثل سيوان وليس بطريقة صائفة على الإطلاق للطريقة التي كان يتبعها جوبيه وسيمليه - إذ كانا لا يحيان بأصابع الضوء على الخيش ، بل كانا يكتشفان - اعتمادا على أدرعهما وأقدامهما - علما في الأشياء الصلبة التي كانا مازاتشو يسير فيرق أوصها مرهوا مثل الشياطين ، كما كان رافايل يخلق في صفاء يهوها .

ولكن نذكر الأهمية النظرية لهذه الحقائق ، علينا أن نتذكر نظرية التصوير المعروفة التي كانت شائعة في القرن التاسع عشر . واعتمدت هذه النظرية على الاعتقاد في وجود ما يدعى « بالعمل الفني » ، وهو اعتقاد يخص تصور أن الفنان صانع ينتج أشياء من هذا النوع أو ذاك ، فلكل نوع خصائصه التي تتناسب مع نوعه ، والتي ترجع إلى الاختلاف بين أنواع الصنعة - فالموسيقي يمثل أصواتا والنحات يمثل أشكالا صلبة من الحجر أو الخشب ، والمصور يمثل تكوينات من اللون على القماش .

« يتبعه بمسقط المسيرة بتتبعه وبلا غير ، مثلما يتتبع الفرق بسيرة المركب »
 ويؤكد رجل الشارع بأن هذا قد حدث لأن هؤلاء الحاشين عاجزون عن الرسم . وفي نظره مشكلة للاعتقاد بأن ما يقع للشيء في التخليق في تلك التراتج الصلاح الجوى الخريجاتي من عدم قدرته على الشيء . انظر . ص ١٩٥ .

ويستد بلا حادال طابع هذه الاعمال على الانواع التي تسمى اليها - وما يصادفه المتشاهد فيها يعتمد على ما فيها - والمتشاهد عندها يتشاهد صورته فانه لا يرى سوى تكوينات مسطحة من الالوان ، ولن يستطيع ان يدرك أى شئ في الصورة خلاف ما يمكن ان تصفحه مثل هذه التكوينات -

والحقيقة المنسبة عن التصوير ، التي أعيد اكتشافها بواسطة ما يصنع سميته نظريه سيران - برنسون قد عنت القول بان تجربه المشاهد عند مشاهدته الصورة ليست على وجه استبعاد تجربه رؤيه على الإطلاق - فان ما يعبره شئ ، وما يراه شئ آخر - ولا يمكن القول حتى بان تجربته تتألف مما يراه بعد تعديله واكتماله ويهديه جعل رؤيا الخيال - اد ان هذه التجربة لا تتبع البصر وحده ، بل هي نتيج اللمس ايضاً - (وفي بعض الاحوال ربما كان اللمس أعظم جوهريه من الرؤية) - على أنه من واحسا ان متوحى ريادة الفدفة ، فهدما ذكر مسر برنسون القيم اللمسية فانه لم يفكر في أشياء صائفة لللمس الفراء أو الاقمشة أو قشرة الشجرة الخشنة الرطبة . كما انه لم يفكر في سومة الحجر أو صلابة الخصى ، او أية خصائص أخرى من التي تشرح سلوكها بحساسيات أطرافه أصابعاً - في الأصله الودعة التي عرصها علينا ستطيع ان يدرك أنه كان يعنى بصيغة أساسية الإبهاد والمكان والكتلة - فهو لم يقصد الاحساسات اللمسية ، بل قصد الاحساسات الحركية التي تشرح بها عند تشغيل عضلاتنا أو تحريك أطرافنا - ولكن هذه الاحساسات لا يصح اعتبارها احساسات حركية فعلية ، إنما هي احساسات حركية خيالية - وإذا أردنا الاستمتاع بها عند النظر الى لوحة من لوحات مازاتشو ، فليست تة حاحة الى العاذ في الصورة أو حتى التثني في أسماء المعرض - وكل ما نقوم به هو تخيل أنفسنا وكأننا نتحرك على هذا اللوحة - وقصاري القول أن ما نحصل عليه من حرة النظر الى صورة ، ليس مجرد تجربة الرؤية أو حتى الجمع بين الرؤية وتخل أشياء مرئية معينة - اذ هناك شئ آخر بالانضافة الى ذلك بدأ في رأى مسر برنسون أعظم أهمية وهو حرة تخل بعض حركات عضلية معينة -

ولعل المهتمين بالتصوير - - خاص قد لاحظوا كل هذا - وعندها بدأ مسر برنسون يوضح عن هذا الرأي ، بدأ كلامه غريباً ومستحدثاً ، ولكن في حالة الفنون الأخرى ، عنت الأمور المتناظرة لذلك مألوفة للغاية - فقد كان من المعروف جداً انما عند الانصات للموسيقى لا تقتصر على الاستماع الى الاموات التي تتألف منها - الموسيقى ، - أي الى نتائج

، الأصوات المسبوقة أو تجميعاتها التي تتألف منها بالعمل . بل نحن
 نستمتع كذلك بتجارب حيالية لا تمت إلى عالم الصوت بأية صلة . فمن
 الجبل أنها تجارب رؤى وتجارب حركية . ويعرف الجميع كذلك أن أثر
 الشعر ليس مقصوراً على استحضار الأصوات التي نسمع ، وتتردد في
 القصيدة ، فنحن حينما تستمع إلى الشعر بخيالنا نستطيع أن نحصل على
 بصرية تضم أصواتاً ورؤى ، وإحساسات لمسية وحركية مجتمعة ، بل
 وإحساسات شم كذلك .^(١)

هذا الكلام يدل على أن ما نحصل عليه من العمل الفني ينقسم
 دائماً إلى قسمين . (١) تجربة حسية محددة ، قد تكون بصرية أو
 بصرية استماع . تبعاً للحالة . (٢) هناك كذلك تجربة حيالية غير محددة ،
 لا تقتصر على عناصر مجازية مع تلك العناصر التي تكون التجربة الحسية
 المحددة . مع مراعاة طبيعتها الحيالية . بل هناك عناصر أخرى عقائرية
 لها أيضاً . والتجربة الخيالية ليست غاية البعد عن أساسها الحسي بطايعه
 الشخص ، إلى حد أنها تستطيع أن تقوم بحرية خيالية ذات فاعلية
 شاملة .

وعند بلوغ هذه النقطة . سيزعج الفكر النظري الذي لم يتم نقضه
 بعد صوته مرة أخرى ويصيح قائلاً : « انظروا كيف قلنا رأساً على عقب
 انوائد على رأس النظرية العتيقة القائلة بأن كل ما نحصل عليه من الفن
 هو اللذة الحسية القائمة على الرؤية والسمع » . فالاستماع بالفن لم
 يعد مجرد محبة حسية بل هو محبة خيالية . ومن يهتد إلى الموسيقى
 بدلاً من اقتصره على الاستماع إليها . لم يعد يصادف من تجربته مجرد
 أصوات مهما كان ظاهراً من اللطف . أنه يحرب كل سالات الرؤية
 والحركة . فهو يشعر بالبحر والسماء والنجوم ويسفوف قطرات المطر
 وهدير الريح والعاصفة وأمسياب النديم (١) والرقص والصاق والرائحة .
 وبدلاً من أن يرى الناظر إلى الصوت مجرد تكوينات من الألوان ، فإنه
 يتحرك في الخيال بين أبنية ومناظر طبيعية وأشكال انسانية . لما الذي
 يترتب على ذلك ؟ . من الواضح أن ما سيترتب هو الآتي : لم تعد قصة
 أي عمل فني سطحي في نظر أي إنسان مؤهل لتقدير قيمته هي الاستمتاع
 بالعناصر الحسية التي يتألف منها بالفعل بوصفه عملاً فنياً ، بل
 أصبحت المهمة الحركية على التجربة الخيالية التي توقظها فيه هذه العناصر

(١) انظر ما كتبه لورنتس ميومان في ص ١٠٩ من « الموسيقى للتصويرية »

Programme Musical في دراسات موسيقية - سنة ١٩٠٥

الحسية - فالأعمال الفنية هي هذه التجربة الخيالية الشاملة التي تمكننا
جهد الأعمال من الاجتماع بها .

جهد المحاولة الخاصة يرد الاعتبار إلى الطريقة التقنية قد استلحت
إلى التجربة بين ما صادفه في العمل الفني من خصائص حسية فعلية ،
كما جاء بها الفنان ، وبهي شيء آخر لا صادفه فيه بالمعنى الصحيح ، بل
صنعه وده بالأحرى من حسيلة تجربتها وهي قوى خياله . ويتصور الجانب
الأول شيئا موضوعيا متميا اخفاء حقيقيا إلى العمل الفني . أما الجانب
الأخر فيتصور شيئا ذاتيا لا يتشبه بشيء إليه ، بل يسمى إلى أفعال تحدث
بداخلنا عندما نتأمله . وهكذا يتضح أن القيمة المنميرة لهذه الباحية
التأملية ، قد تم تصورهما شيئا متصفا في الجانب الثاني وليس في الجانب
الأول . وكل انسان قادر على استخدام حواسه يستطيع أن يرى كل
الألوان والأشكال التي تحتويها إيه صورة . كما يستطيع أن يستمع إلى
كل الأصوات التي تكون مجسمة السمعية . إلا أنه لن يستطيع نتيجة
لذلك أن يستمتع بأيه تجربة اساطيقية - فلكي يحقق ذلك ينبغي أن
يستخدم خياله . ومن ثم فإنه ينقل من الجانب الأول من التجربة الحسية
له في صورة حسية . إلى الجانب الثاني الذي يتم انشاؤه خيالا .

هذا فيما يبدو هو موقف الفلاسفة ، الواقعيين ، الذين تشبهوا
بالتقول بأن ما يدعونه ، بالجمال ، هو شيء ذاتي - والقيمة المنميرة
التي تصنف بها تجربة مثل الانصات إلى الموسيقى ومشاهدة الصور قد
جاءت - في اعتقادهم - لا نتيجة لقدرة على ادراك معنى حواس قائمة
في جلب الأشياء بالفعل ، أو نتيجة إدراكنا طبيعتها الموضوعية . بل
حاجت نتيجة استثارتنا عند الالتقاء بها بفعل أفعال حرة مينة خاصة
بها . وقيمة التجربة تكمن في هذه الأفعال - ورغم أنها قد تسميها
إلى الموسيقى أو الصورة (مع استخدام كلمة الأسنلذ الكسندر وهي
Tropes) بأنها لا تنسب بالفعل إليها . بل تنسب إليه (١) .

(١) هكذا جاء في كتاب الكسندر Beauty and other Forms of Values
(الجمال وأشكال أخرى من القيم) - من ٢٥ ، ٢٦ - وفي كتاب كارتر what is beauty
(ما الجمال) ١٩٤٢ - الفصل الرابع وفي أتس في الأستاذ الكسندر أد كتب فضلا
في نفس الكتاب (الفصل العاشر) لسماء The objectivity of Beauty (موضوعية
الجمال) .

على أننا لن نستطيع اتباع هذا الرأي . فإن التفرد في حلها يعني تصادفه ، وما يجيء به ، أمر سادج للغاية . فمحااول النظر إليها من ناحية الفنان : فهو يقدم لنا لوحة . ووفقا للنظرية السابق شرحها ، فإن الفنان قد وضع في هذه الصورة بالفعل ألوانا معينة نستطيع أن نتيبها بمجرد فتح أعيننا والنظر إليها . فهل كان هذا هو كل ما عمله عند رسم الصورة ؟ لا يتجر حدال - فهو عندما رسمها كانت عنده تجربة أخرى غير مجرد رؤية الألوان التي وصفها على الخشب . أنها تجربة خيالية ذات طابع فعال شامل ، تتشابه إلى حد كبير مع تجربتنا التي استمادها لأنفسنا عندما نظربا إلى الصورة . ولو عرف الفنان ما الذي يحدث عندهما يرسم وعرفنا كيف تنظر إلى الصورة ، فسيتبين لنا عظم التشابه بين تجربته الخيالية ، والتجربة الخيالية التي حصلنا عليها من جراء النظر إلى عمله الفني ، بحيث نسكى اعتباره في دوحه مساوية على الأقل للتشابه بين الألوان التي رآها في الصورة والألوان التي رأيناها ، وربما كانت القرابة أعظم . غير أنه إذا رسم صورته بطريقة ما جعلنا نشعر عندهما ننظر إليها مستخدمين خيالنا بتمتع تجربة خيالية ذات فاعلية شاملة مساوية للتجربة التي استمتع بها الفنان لدى قيامه بالرسم . في هذه الحالة لن يكون لقولنا بأننا قد نظرنا إلى الصورة على ضوء تجربتنا هذه ، إلا أننا لم نصائب هذه التجربة فيها ، أي معنى . ولو ذكرنا للفنان مثل هذا القول لسحرنا ، ولأكد لنا بأن ما اعتقدنا أننا قرأناه في الصورة كان نفس ما أودعته فيها .

ولا حدال في أن ما ذكرناه عن نوم شيء لدينا عند بدء التجربة أمر له مغزى . ولا يعني أن ما يحدث لنا هو مجرد اتصال بالتجربة . أنه يمثل فضلا من أعمالنا التي نقوم بها لأما أكثر الناس صلاحية لفعله . فإن التجربة الخيالية التي نحصل عليها بتأثير الصورة ليست مجرد التجربة التي نستطيع الصورة استنارتها . أنها تمثل التجربة التي بإمكاننا الوصول إليها . وهذا الكلام يطبقنا مثل على الألوان . لأن الفنان لم يتخبر في صورته ألوانا معينة سائر بها حليا لدى رؤيتها . فهو قد قام بالرسم ، ونرى أثناء ذلك ترات له ألوان معينة وهي تنبعت إلى الوجود . فإذا نظرنا نحن بعد ذلك إلى صورته ورأينا الألوان نفسها . فإن هذا يرجع إلى تماثل قدرتنا على رؤية الألوان مع قدرته . ولولا فاعلية حواسنا ما أمكننا أن نرى الألوان إطلاقا .

من هذا يتضح لنا عدم وجود أي تباين بين جانبي التجربة مثلا توهنا . فليس هناك ما يبرر القول بأن الجانب الحسي منها هو شيء

نصادفه فيها ، وأن الجانب الخيالي هو شيء سحيق به ، لو أن العائب الحس موجود في العمل الفني في صورة موضوعية ، وأن الجانب الخيالي ذاتي ، أو أن ما نصادفه في الوعي مختلف عن صفات الشيء ، ونحن بالتأكيد نصادف الألوان في الصورة ، إلا أننا نصادفها هناك لأننا نستظم أعيننا بطريقة فعالة . ولدينا عينان تميزان بالقدرة على رؤية ما أراد المصور أن يجعلنا نراه . وهو أمر لن نستطيع تحقيقه أي إنسان مصاب بعمى الألوان . فالقدرة على الرؤية متوافرة لنا ، وهي التي تهدينا إلى ما يتكشف لنا . وبالمثل أن قدرتنا الخيالية كاملة فينا . ونحن نهتدي إلى ما تكشفه لنا . وهو ما يمكن أن يسمى بالنجربة التحليلية الفعالة الشاملة ، التي نراها ممثلة في الصورة لأن الفنان قد أودعها فيها .

وعلى ضوء هذه المناقشة ، فلنحاول المراجعة وتلخيص المحاولة التي قمنا بها للاستجابة عما هو العمل الفني ؟ - وعلى سبيل المثال فلنحاول تحديد ماهية المقطوعة الموسيقية ؟ -

١ - في الأساطيف مبعها الزائف التي نظرت إلى الفن نوعا من العسة ، المقطوعة الموسيقية هي مجموعة من الأصوات المسموعة . ولم تذهب الأساطيفيات ، السيكلوجية ، و الواقعية - كما يستطيع أن يتبين إلّا - إلى ما هو أبعد من هذا المعنى الاستطيفي الزائف .

٢ - لو عسى ، بالعمل الفني ، العمل الفني الحس ، لا كانت المقطوعة الموسيقية شيئا مسموعا ، بل شيئا لا يمكن أن يوجد إلا في رأس الموسيقي (انظر : ٣) .

٣ - وهذا العمل الفني إلى حد ما موجود في رأس الموسيقي وحده (وهذا يتضمن بالطبع وجوده في رأس المستمعين كذلك - وعند استخدام كلمة الموسيقي كنا نعني الطرفين) - لأن حباله يعمل دائما على اكمال ما يسمع بالعمل وتصحيحه وتنقيحه (انظر : ٤) .

٤ - من هذا يتضح أن الموسيقي التي يستمع بها بالعمل باعتبارها عملا فنيا لا يمكن إطلاقا أن نسمع سمعا حسيا أو ، فعليا ، أنها شيء يتم تخيله .

٥ - ولكنها ليست صوتا خياليا (وفي حالة التصوير أنها ليست شيئا لونية خيالية ... الخ) - أنها تجربة خيالية ذات تفاعلية شاملة (انظر : ٥) .

٦ - من ثم يمكن القول بأن الفن الحق هو شيء فعال شامل يدركه الشخص الذي يستمتع به أو يحبه باستخدام خياله .

٧ - نقلة الى الكتاب الثاني

إذا اضعنا ما استخلصنا في هذا الفصل الى نتائج الفصل السابق ،
حصلنا على النتيجة الآتية :

عندما نحلق لأنفسنا بحرية خيالية ، أو مثلاً خيالياً ، فإننا نعبر عن
انفعالاتنا وهذا ما ندعوه بالفن .

وما نسميه هذه العبارة لم تتيسر لنا معرفته بعد . ويمكننا شرح
هذه العبارة كلمة كلمة ، مع الحيولة دوى حدوث اسامه للفهم ، على الوجه
الآتى : كلمه « الحلق » تشير الى فعل ابداعي غير تقيد بالطابع . وكلمة
« لأنفسنا » ، لا تعنى « استبعاد » الآخرين . وعلى العكس فيبدو على أية
حال أنها تتضمن هؤلاء الآخرين من حيث المبدأ . وكلمة « خيالية » لا تعنى
اطلاقاً شيئاً متوهماً ، كما أنها لا تدل على أن الشيء الذى دعى بهذا
الاسم شيء شخصى يخص من تخيل . . . و « التجربة » أو « الفعل »
لا يقبل شيئاً حسيماً ، كما أنها لا تدل على شيء متخصص اطلاقاً . أنها
تشمل موعاً من « الفعل العام » الذى يستغرق فيه الذات يرمتها .
و « التعبير » عن الانفعالات ليس بالناكث شيئاً مماثلاً لاثارتها . فالانفعال
موجود قبل التعبير عنه ، ولكننا عندما نعبر عنه فإننا نضفى عليه نوعاً
مختلفاً من التلوين الانفعالى . وهكذا يتضح أن التعبير من ناحية يخلق
ما يسير عنه . هذا يعنى أن أى انفعال بالتحميد يسا فيه من تلوين وغير
ذلك لا يمكن وجوده الا مع تحفى التعبير . وفى النهاية ، فإننا لن نستطيع
تعديد ماهية الانفعال الا اذا عطينا بذلك شيئاً يسير عنه . ففى المناسبة
التي اشيرنا اليها .

ان هذا هو انفس ما يمكننا الاعتماد اليه فى حالة تطبيق المنهج الذى
اتبناه حتى الآن . واقتصرنا محاولتنا حتى الآن على ترويض ما يسير
الجميع . والمقصود بالجميع هم كل من اعتادوا البعث فى الفن وتمييز
الفن الحق من الفن المزعوم . وعلينا الآن أن نتجه الى عملية أخرى .
ستصادف فيها مشكلات ثلاثاً . أنها مشكلات ثلاث لم تعترضها العبارة
السابق ذكرها . فنحن لم نعرف ماهية الخيال ، ولا نعرف ماهية الانفعال ،
كما أننا لا نعرف طبيعة الصلة القائمة بينهما . والتي تحدثت بالفرد بأن
الخيال يسير عن الانفعال .

هذه المشكلات في حاجة إلى بحث (وهذا هو ما عنيته بوجوب الاتجار إلى ناحية أخرى) - ونحن نتحقق ذلك بواسطة تركيز اعتبارنا على الخصائص التي تتميز بها التجربة الاستطائيقية ، بل يتوسّع نظرنا ، بقدر استطاعتنا ، بحيث نستطيع الإحاطة بالخصائص العامة للتجربة في شمولها . ولقد تبين في الفصل الافتتاحي للكتاب ، أن هذه الطريقة هي الطريقة الوحيدة التي يستطيع أن نأمل في حالة اتباعها ، الوصول إلى ما هو أبعد من المهمة الأولية الخاصة بالاعتداء إلى تحديد مقنع لمسئ الفهم ، وحل مشكلة تعريفه .

ووفقا لهذه العايد ، فاسى سوف أبدأ في الكتاب الثاني من جديد ، وسأحاول استخلاص نظرية في الحيال ودوره في بناء التجربة في شمولها ، وذلك بعد تنمية ما سبق أن ثاله الفلاسفة المبرهون عنه بالفصل - وعبد قياسي بذلك أن أرجع إلى أي شيء جاء متضمنا في الكتاب الأول . وهذا يعني أنني سوف أقوم بحصر النقص من اتجاه آخر مختلف - إذ صرح هذا القول - في نفس النقطة التي جدتها خدوشا سطحية في الكتاب الأول ، وحاولت بقدر المستطاع إيضاحها - وبإكتال هذين الاتجاهين في البحث ، فإنها سوف يلتقيان وسيتمخض عن التقائهما نظرية في الفهم سوف يتم بيانها في الكتاب الثالث .



ملحوظة لاحقة لصفحة ١٤٩ . خاصة بالمنظور ومخطط الصورة .
 للصورة بالطبع باعتبارها جسما « مخطط » ، كما يمكن أن يكتشف بمجرد النظر إليها . غير أنه إذا أردت رؤيتها باعتبارها عملا فنيا ، فعل المرء أن ينظر إليها عن بعد . وأنت إذا فعلت هذا لن يبدو مخطط الصورة في نظرك شيئا حسيما (وحتى لو كان كذلك فانك ستحاول أن تستيعفه بخيالك - انظر ص ١٤٧) . فهو لن يظهر لك إلا شيئا خياليا اعتياديا على خيال لمسي (أو بالأحرى خيال حركي - انظر ص ١٥١) - والاساليب الكلية الوحيدة التي تفسر ذلك هي أساليب غير استطائيقية ترجع إلى نظرك للصورة على أنها جسم . وفي حالة مشاهدتك لها استطائيقيا ستخلفي هذه الأساليب ، غير أنه قد تكون هناك في بعض ظروف معينة أسباب استطائيقية حقة يمكن بيانها ليس على :

المنظور (وبعد نتيجة منطقية لتخيل مخطط الصورة) يرجع الى
 سعة التصوير لفس العبارة ، ولذا قصد النظر الى شكل أى مثل نظر
 استاتيكية ، وكان أحد جدران هذا الممثل مغطى بصورة قصد النظر اليها
 كذلك نظرة استاتيكية ، واذا أريد جعل هاتين التجريبتين الاستاتيقيتين
 تجرية واحدة ، ولا شيء خلاف ذلك - في هذه الحالة ، فيالنظر الى أن
 مخطط الحائط يعد جزءا لا يتجزأ من تصميم العبارة ، لنا ينبغي عند
 رسم الصورة مراعاة توجيه خيال المشاهد تجاه مخطط الحائط ، لا بعيدا
 عنه - وهنا يفسر السبب الذى دفع مصورى النهضة - الذين كانوا
 يعملون في زخرفة المداخل ، الى احياء فكرة المنظور ، التى سبق استخدامها
 بواسطة حزقرفى المداخل فى بومبي وفى أماكن أخرى من العالم القديم ،
 ولقد برعوا فى ذلك - واستخدم المنظور فى حالة اللوحات التى يمكن
 تحريكها هو مجرد حيلة .

الكتاب الثاني
نظريۃ الخيال

الفصل الثامن

التفكير والشعور

١ - ما بينهما من تباين

ليس هناك شيء مشترك من بين كل المظاهر التي تظهر في تجربتنا - فهي تلتصق لها - أكثر من التباين بين التفكير والمشعر . وسأحاول أن أبين ههنا من خلال هذا التباين .

فلولا - المشعر يتميز بغير من البساطة ، على تقييد الفكر الذي قد يصح القول بأنه حيز ما يمكن أن يسمى بالتطبيقية والعاطفية . إذ أننا كلما فكرنا أصبحنا إلى حد ما على وفي وجود اختلاف بين التفكير الجيد والتفكير الرديء . وعلى وعي بأننا قد نجحنا في مهمة التفكير أو أخفقنا . والمروق بين الصواب والخطأ والعيد والرديء والصحيح والباطل من الامتدة الدالة على هذه التطبيقية التفاضلية للفكر . وهي الواقعة أن مثل هذه الموقود لا تحدث إلا في تجربة الكائن المفكر . وليس هذا مجرد كونها موقودا ولا حتى مجرد كونها انطلاقا . إذ أن من المصطلح ظهور موقود بل ولها ههنا في المشعر ذاته . وعلى سبيل المثال الإحساس بالفريق بين الأحمر والأزرق والتمايز بين الساخن والبارد أو بين المساء والليل . والاختلاف أو التضايد الذي جعلني أصنف التفكير بأنه ذو قطبة ثنائية من نوع مختلف عن الثنائية السابقة . فليس هناك في حالة المشعر شيء مما يميزها بغير تصنيفها في حالة الفكر بل هي حالة التفكير أو بالتفكير المباشر . وأكثر الكلمات شعورا للدلالة على ما يحدث في هذه الحالة هي الإنتقال . وعلى الاختلاف . فههنا هو النجاح على أن الفيل الذي أنتقى - أو نوح - ليس مجرد « شياخ على غمل » إلى حد « مظللة الدجل غيرة » واختيار كلمة

• محاولة • لا تدل على ما يسمى • بالتروع • ، بل تدل على فعل يحدث لنفسه مهام محددة ، ويقرر أسكلاما بالنجاح أو الإخفاق على نفسه بعد رجوع الى مقاييس أو معايير يفرضها وفقا لذلك على نفسه •

ثانيا - الشعور يتميز بنوع خاص من الخصوصية، يمكن أن يسمى بملاتية الفكر • فقد يشعر مائة من الناس بالبرد في الطريق ، الا أن كل شعور يشعر به أي شخص يشعرا خاصا به • ولكنهم عندها يفكرون جميعا في انخفاض درجة الحرارة الى خمس درجات تحت الصفر ، فانهم يفكرون جميعا في نفس الفكرة • أي أن هذه الفكرة بعد عامة لهم جميعا • وقد يكون التفكير في هذه الفكرة شيئا خصوصيا بخاصة • وقد لا يكون كذلك • الا أن الفكرة بمعنى التقى الذي تفكر فيه ليست فعل التفكير • كما أن الشعور بمعنى ما يشعر به ، ليس فعل الشعور • وفي الفقرة السابقة ، أشرت الى وجود اختلاف بين فعل الشعور وفعل الفكر • وفي هذه الفقرة ، سأشير الى وجود اختلاف بين ما نشعر به وما نفكر فيه • فالبرد الذي نشعر به مائة الانسان الذين اشرفنا اليهم ليس الواقعة الطبيعية الخاصة بانخفاض درجة الحرارة الى عشر درجات تحت الصفر • كما أنها ليست شيئا يرجع الى هذه الواقعة كذلك • اد لو عاش أحد هؤلاء الناس مؤخرًا في صحاح أشد برودة لما شعر بأي برد في هذه الأحوال الطبيعية • فهو مجرد شعور قد شعروا به بأثر بالأحرى مائة شعور مختلف • وكل شعور من هذه المشاعر لائة يخص الشخص الذي يشعر به ، على أنه يوجد تماثل في بعض النواحي بين أي واحد منهم والآخرين • أما الواقعة • أو • القصية • أو • الفكرة • الخاصة بانخفاض درجة الحرارة عشر درجات تحت الصفر ، فانها لا تعد مائة واقعة • أو • قصية • أو • فكرة • واحدة أجرتها مائة رجل مختلفين ، أو قبلوها ، أو فكروا فيها • وما قيل هنا عن الصلة بين أماس مختلفين وما شعروا به وما فكروا فيه على التعاقب ، يصح كذلك على حالات الشعور والتفكير المختلفة على التعاقب التي يفسر بها أي شخص مراد •

ثالثا - إذا نظرنا الى هذين الاختلافين معا ، نتضح عن ذلك القول بان الأفكار قد تؤخذ بعضها البعض أو قد يتناقض بعضها البعض ، لما الشعور فليس كذلك • ، فإذا فكر أحد الناس - مثلا - قطعت - في اختلافين درجة الحرارة عشر درجات تحت الصفر ؛ لأمكن القول بوجود الاتفاق بينهما في التفكير في ذلك • وطريقة حدوث اتفاق • برغم أنها

لا تثبت صحة كلامي ، إلا أنها تجعل صحته أكثر احتمالاً - فإذا رأيت أن انخفاض درجة الحرارة قد بلغ عشر درجات تحت الصفر ، ولم يقر أحد الناس ذلك ، فإن ذلك يدل على وجود تلوس بيننا ، ولابد أن أحداً ما قد أخطأ - غير أنني إذا شعرت بالبرد ، فإن هذا الشعور الذي شعرت به لن يعد على الإطلاق متصلاً بشعور أي إنسان آخر بالبرد أو الدفء - ولهذا لا يعد هذا الإنسان الآخر متفقاً أو مختلفاً معي .

ولقد قيل أحياناً بأن ما نشعر به هو شيء موجود على الدوام هنا والآن ، وأنه مقيد في وجوده بالمكان والزمان الذي تم فيه الشعور ، بينما ما يفكر فيه هو دائماً شيء أبدي . أي شيئاً ليس له موضع خاص به في المكان أو الزمان . بل هو موجود في كل مكان وعلى الدوام . ولعل هذا الكلام صحيح من ناحية - إلا أننا حالياً قد نحصن صنما إذا اعتبرناه اسرافاً في القول ، أو إذا اعتبرنا الجزء الثاني منه على الأقل كذلك . فما نشعر به محدد في وجوده بغير حداله وهنا والآن ، أي بالموضع الذي تم فيه الشعور . وتجربة الشعور تمثل سبيلاً دائماً للتغير ، لا يبقى فيه شيء على حال واحد - وما نطقه ثباتاً أو تكراراً ليس تماثل شعور في زمنيين مختلفين ، بل هو مجرد تشابه كبير أو قليل بين شعورين مختلفين . والواقع الوحيد الذي قد يدفع أي إنسان إلى الإنكار ذلك ، وإلى الرجوع إلى التفرقة الميتافيزيقية القائلة بوجود مستودع يودع فيه كل ما هو ممكن من الشعور . عندما لا يشعر به أحد ، هو الذعر الذي أحدثته المحاولات السفسطائية عندما ردت التجربة بأسرها إلى الشعور ، وبذلك جعلت العالم كله وهماً للشعور - وأفضل رد على السفسطة لن يكون قولنا - في هذه الحالة علينا أن نضيف على الشعور الصفات التي لا يصح أن نسيب إلى غير الأفكار - بل يكون بقولنا : « في التجربة أشياء أكثر من مجرد الشعور - فهناك الفكر كذلك » .

غير أنه إذا أردت تحديد التباين بين الشعور والفكر ، فليست ثمة ضرورة إلى تقديم أيديّة كل موضوعات الفكر كما هي كذلك - وما ينبغي أن يسلط هو مجرد الإصرار على القول بأننا عندما نفكر ، فإننا نمنى بشيء يدوم ، حتى وإن لم يبق إلى الأبد ، أي بشيء يتكرر سبق باعتباره عاملاً في التجربة حتى إذا لم يتكرر إلى ما لا نهاية . ولست بحاجة إلى التمسك بل تعدد الراكضة التناسل بانخفاض درجة الحرارة عشر درجات تحت الصفر في صباح أحد الأيام حقيقة أبدية أم لا ، مهما كان معنى هذا الكلام - لأن كل ما ينبغي أن نذكره هو أنها حقيقة يعرفها أكثر من شخص واحد . كما يعرفها نفس الشخص في أكثر من مناسبة . وإذا

فأردنا سبيل الشعور بسبيل الفكر . فكأن الفكر شبيهاً بالأرض والصخور
التي تحدد جوارها والتي تتميز بصلابتها واستمرارها شيئاً .

وربما كان من الحكمة هنا أن نذكر أن التزام الفكر . فقد مررت
بين أفعال الشعور والتفكير . وبين ما يشعر به وما يفكر فيه على التوالي .
والكلمات مثل الفكر والشعور والمعرفة والتجربة لها - كما هو شائع -
دلالة مزدوجة . فهي تشير إلى كل من فعل التفكير وإلى ما يفكر فيه ، وإلى
فعل الشعور وما يشعر به ، وإلى فعل المعرفة وما نعرفه ، وإلى فعل
التجربة وما نخرجه . وعند استخدام مثل هذه الكلمات ، من المهم
ألا يحدث خلط بين أي معنى من معانيها المزدوجة . وما استدل من الوقوع
فيه هو الآتي : من المهم أن نتذكر كذلك بأن الصلة بين الشئيين المتشابهين
اليهنا ليست واحدة في هذه الأمثلة المختلفة . فلا يقتصر الاختلاف بين
التفكير والشعور على اعتبار أن ما يشعر به هو شئ مختلف من حيث
النوع عما يفكر فيه . كما أنه لا يختلف كذلك بسبب اختلاف فعل
التفكير من حيث النوع عن فعل الشعور . بل يرجع هذا الاختلاف إلى أن
الصلة بين فعل التفكير وما يفكر فيه ، مختلفة من حيث النوع عن الصلة
بين فعل الشعور وما يشعر به .

٧ - الشعور

ونحن الآن إذا نظرنا للشعور في ذاته . فابنا متصادف برعين
مختلفين من التجربة بوصف كل منهما بهذا الاسم - فأولاً - نحن نقول
أن المخطوطة والبرودة والصلابة والنموعة أشياء نشعر بها . وفي
اسكتلندا يقولون بوجود شعور بالششم . ومن الواضح أنهم يشعرون
في هذا الاستخدام نفس المعنى . وإذا أردنا التوسع في هذا الاستخدام ،
لممكننا ادعاء وجود شعور بالصوت أو اللون . والواقع أننا لا نستخدم
هذه الكلمة في اللغة الإنجليزية (feeling) على نطاق واسع على هذا
الوجه . إلا أننا نستخدم كلمات مشتقة من مرادفها اللاتينية sentire
لفهم نستخدم كلمة حسنة في الحواس . للدلالة على أفعال
متخصصة مثل الشعور بالألوان والشعور بالأصوات والشعور بالروائح .
وما شابه ذلك . ونسمى الفعل العام الذي يختص بذلك كلمة الإحساس .
ثانياً - نحن نذكر وجود شعور بالسرور أو الألم أو الغضب وعلم حراً .
هنا كذلك لدينا فعل عام من الشعور يختص بأنواع مختلفة . كل منها
يختص بجانب ما نشعر به . ومن الواضح أن هذا الفعل ليس من نفس

النوع الذي ينتمي اليه الاحساس ، ونسبه الاتصال الى سبيل التفرقة
بهما .

والاختلاف القائم بين هذين النوعين من الشعور ليس مماثلا
للاختلاف بين نوعين يتجانسان جنسا مشتركا . مثل الاختلاف بين الرؤية
والسمع ، او بين الشعور بالضيق والشعور بالخوف . فالرؤية والسمع
يبدآن تخصصهما بهذين للجنس المشترك الذي ينتميان اليه وهو
الاحساس ، بحيث يعد أي فعل من أفعال الرؤية أحد أفعال الاحساس ،
كما يعد فعل السمع ، فعلا آخر . فإذا حدث أن رأينا ومسمعا في نفس
الوقت (كما يحدث غالبا ، وإن لم يكن على الدوام) . كان معنى هذا أننا
قد قمنا بفعلين من أفعال الاحساس معا . وهناك صلة بين الاحساس
والانفعال أقوى من ذلك . فمنها يصدر الطفل لدى رؤية ستارة قمرية
وهي تروق في ضوء الشمس ، فان هذا لا يعني وجود تجربتين متسايرتين
في عقله . احدهما الاحساس باللون الأحمر والأخرى أفعال الخوف .
بل هناك تجربة واحدة هي اللون الأحمر الفرج - ومن - يقينا -
مادون على تحليل هذه التجربة الى عنصرين . احدهما حس ، والأخر
خاص بالاتصال . الا أن هذا لا يعني تقسيمها الى تجربتين مستقلتين
بعضهما عن بعض مثل رؤية اللون الأحمر . والاستماع الى صوت الجرس .

فالعصران الحسي والاتصال ليسا متعديين في التجربة لحسب ،
إن يسميا وحدة تتبع صيغة ذات قوام متحد . ومن المستطاع تحديد هذه
الصيغة بالقول بوجود سبق للاحساس على الاتصال . والسبق هنا
لا يعني وجود أولية في الزمن . فلو كان صحيحا ، لكأن معنى هذا وجود
تجربتين يفلا من تجربة واحدة . كما أن هذا السبق ليس مماثلا للصلة
بين العلة والعلول ، لأن الاتصال ليس معلولا للاحساس . انه عنصر
مستقل في التجربة . وهو ليس كذلك مماثلا للصلة المنطقية
القائمة بين الأساس واللاحق . ومع هذا فنحن نستعمل كلمة « لأن »
للدلالة على الصلة بين الاحساس والانفعال . لا نقول : أن الطفل قد فرغ
لأنه رأى الستارة . على الرغم من أن رؤيته الستارة والانفراج ليسا
تجربتين منفصلتين . والصلاحت من هذا النوع مألوفة هما كانت الصورة
التي تختارها لوصفها . ففي حالة دفع يدي في الرفق بشدة المضلة ذات
الراسين ، لا يعد تد هذه المضلة ورفع اليد فعلين من أفعال الجسم .
بل هما فعل واحد . هذا الفعل الواحد يمكن تحليله الى هذين القسمين .
وفي هذين القسمين ، شد المضلة يستبر فعلا سابقا لتغيير موضع اليد
(إذ إن اليه ترتفع لحدوث شد فتر الصلة ذات الراسين) . وهذا بالرغم

من أنه من الناحية النفسية يجب فهم هذه العقيدة ذات الراسخ قبل ارتفاع اليد - وسوف تشير إلى سبق الاحساس على الانفعال هنا بوصف أي انفعال يعطى بأنه « شحنة الانفعال » التي تنظر الاحساس ، أو التي تنظر المحسوس ، إذا وعينا الرغبة في تمييز فعل الشعور عما نشعر به ، ويجعل كلمة احساس مقصورة على فعل الشعور .

والقول بأن لكل محسوس شحنته الانفعالية يحتمل أن يكون صحيحا . ونصيب التلقيم يمينا عند مرحلة ذلك تفصيلا - ويرجع هذا من ناحية إلى صعوبة الرجوع إلى الحايث الضرورية ، لأننا نجرب عادة وفرة من المحسوسات في نفس الوقت . ومن ثم لن يسهل علينا التحقق من أن لكل محسوس منها شحنة انفعالية متميزة . ومن ناحية أخرى ، لأننا قد اعتدنا من أجل غايات الحياة اليومية أن نلتفت إلى احساساتنا بعناية أكثر من التفتنا إلى انفعالاتنا .

وعادة « سقيم » المحسوسات يتجاهل شحنتها الانفعالية ليست متباينة في شيوها بين جميع أنواع الناس وفي جميع أحوالهم . ويبدو أنها من الخصائص التي يتميز بها بوجه خاص البالتون « والمتعلمون » فيما يدعى بالحضارة الأوروبية الحديثة . وعند هؤلاء تظهر هذه الظاهرة لدى الرجال أكثر من ظهورها عند النساء ، كما أنها أقل ظهورا عند الفنانين من الآخرين . ودواسة ما يدعى برمزية اللون في القرون الوسطى يعنى البحث في عالم لم يعرف فيه حتى الراشدون والمتعلمون الأوروبيون أية علامات تدل على تعقيم المحسوسات اللونية . ففي هذا العالم ، كان أي إنسان يعي رؤية أي لون ، ويحي في نفس الوقت الشعور بالانفعال المناظر ، كما هو الحال الذي مازال سائدا لدينا عند الأطفال والفنانين . ولقد تاصلت - كما هو محتمل - عادة تعقيم المحسوسات عند أولئك الذين يحتمل قراءتهم هذا الكتاب . بحيث يصادف أي قارئ يحاول تجاوزها صعوبات جمة للتغلب على المقاومة التي تقابلها في كل خطوة من خطوات بحثه . غير أنني أرى - فيما اعتقد - أنه إذا أفلح في التعرف إلى ما يحدث في نفسه بالفعل ، فإنه سيفدرك أن كل محسوس يظهر له يكون محملا بشحنة انفعالية خاصة به ، وأنه نظرا إلى ارتباط الاحساس والانفعالات على هذا الوجه ، فإنها يفتان عنصرين وثيقين الصلة في كل تجربة من تجارب الشعور . وهذه الظاهرة واضحة عند الأطفال أكثر من وضوحها عند البالغين ، لأنهم لم يتعبوا بعد بمبادئ المجتمع التي ولدوا فيه . وهي واضحة عند الفنانين أكثر من وضوحها عند باقي

اليانسين . إذ لكي يصبحوا فنانين ينبغي أن يدبروا أنفسهم على هذه الخاصة حتى يتقنوا هذه الصناعات . أما أولئك الذين ليسوا مختصين ولا صانين ، فليس أمامهم لادراك هذه المسألة أفضل من تأمل هذين المثالين . فيجسد قيامهم بذلك - فيما اعتقد - سيقنعون بأن المحسوسات لا يمكن أن تظهر إلا مشحونة بالانفعالات ، ومن ثم قد يساعدنا هذا على الاعتناء إلى النتيجة الخاصة بأن المحسوس الحالى من الانفعال - أو المحسوس من لغة الفلسفة الشائعة - ليس بالمحسوس كما يعلمت في التجربة بل هو محسوس قد تعرض لعملية تقييمية .

والشعور يبدو شيئاً قد اتيمت قينا مستغلا عن كل فكر ، كما يبدو شيئاً يحدث في خلق جانب من طبيعتنا في مستوى أدنى من مستوى الفكر ، كما أنه يعمل في مستوى أقل من مستوى الفكر أيضاً ، وبغير تأثير به - وكل ما قلناه على الشعور وكل ما قد يقوله عنه أي إنسان - قد تم اكتشافه بطبيعة الحال (أو قد أسى) اكتشافه) بواسطة فعل الفكر ، وفي هذه الحالة يبدو بكل بساطة أن الفكر قد قام بكشف ما كان موجوداً مستغلاً عنه ، وكأننا قد قينا بالتفكير في أي مسيج عضوي من أجسامنا أو في أية وظيفة من وظائف أجهزة جسمنا ، وهي اتسبب يمكن أن يوجد - بلا جدال - وأن تقوم بسببها في حالة تفكيرنا فيها أو عدم تفكيرنا على حد سواء . ومساءلة من يد هذا الأمر صحيحاً لم لا ليحت من المسائل التي يسهل تقرير أي شيء بشأنها - وفيما يتعلق بالحاضر ، علينا أن نضع باجابه مؤقتة ، وهي قولنا : انه يبدو كذلك . فيلوح أن طبيعتنا الحسية الانفعالية - باعتبارنا كائنات ذات شعور - مستقلة عن طبيعتنا الفكرية بوصفها كائنات عاقلة - وهذه الطبيعة الحسية الانفعالية تكون مستوى من التجربة أدنى من مستوى الفكر . وعندما قلت : انها أدنى ، لم أقصد انها غير مهمة نسبياً في أمور الحياة الانسانية ، أو انها تمثل جانباً من كياننا يجوز لنا أن نزيديه أو نستثنى به . وما أقصده أن لها (لو كنت قد أصبحت في وأبى عنها) طابع الأساس الذي يقام قوته الجانب الحلى من طبيعتنا ، هو أساس قد وضع ووطد في كل من تاريخ الكائنات الحية ، بوجه عام ، وفي تاريخ كل فرد قبل أن يقام فوقه بناء الفكر الطوى . وهو يسر لهذا السند العلوى أداه مهامه على خير وجه عندما تتوافر له سيطرة الأحوال .

هذا المستوى من التجربة الذى تقتصر فيه على الشعور بكل ما معنى الكلمة - وأقصد بهذين المبتدئين قيمنا بتجربة الاحساسات مضافاً إليها شحنتها الانفعالية الخاصة بها - أقترح تسميته بالمستوى النفسى .

وعند استخدام هذه الكلمة قد قصدت التلخيص إلى الاختلاف التقليدي بين كلمة " نفس ، psyche " أو " روح ، soul " وكلمة " عقل ، spirit " ، باعتباره معانها للاختلاف الذي ذكرته بين الشعور والتفكير ، كما قصدت الإشارة إلى كلمة سيكولوجي وأردت القول بأن المجال الصغير للنظم الذي يختص بذلك هو دراسة الأشياء التي تدعى " نفسية " بحق - ومعنى هذا أنني أعتقد أن المهمة الحقة للسيكولوجي هي البحث في هذا المستوى من التجربة ، وليس في المستوى الذي يحسم بطابع الفكر (انظر ص ١٧٥) .
وأمل ألا أكون بحاجة إلى الاعتذار لاستعمالي كلمة تذكر بعض الكراء بجمعية الأبحاث النفسية Society for Psychological Research لتداعبها معها في عقولهم .

وعند استعمالي كلمة " شعور " في هذا الكتاب ، سوف أقصر على الإشارة إلى المستوى النفسي من التجربة ، ولي أجعلها مرادفة للافعال بوجه عام ، ويحتوي هذا المستوى بحق على عالم متنوع رحيب من الانفعالات ، إلا أنها كلها متصورة على تنبؤات الانفعالات التي تصطب المعنوسات . إذ أنه عندما يظهر الفكر إلى عالم الوجود (ولي تنصص خطي في هذا الكتاب الكلام عن كيف يحدث هذا ولماذا) فإنه يكون مصحوباً بأنواع جديدة من الانفعالات - واقصد بذلك الانفعالات التي لا تظهر إلا عند المفكرين ، والتي لا تحدث إلا نتيجة لاتباعهم طريقة معينة في تفكيرهم . هذه الانفعالات تسميها أحياناً بالمشاعر . إلا أنني في هذا الكتاب سأجنب مثل هذه التسمية : حتى لا يحدث خلط بينها وبين التجارب المتمايزة التي تصادفها في المستوى النفسي .

٧ - الفكر

يرود الشعور الفكر بأكثر من مجرد الأساس الذي يرتكز إليه . فهو قد يكون موضوعه الوحيد الذي يمس به في حالة تركزه عليه . والفكر في صورته الأولية يبدو (١) وكأنه لا يعني سيم الشعور بحيث يستطيع القول بأن الشعور هو موضوعه الوحيد الكل . وهذا لا يعني عدم وجود صورة ثانوية أخرى للفكر . وإلى هذه المسألة سنعود فيما بعد . وفي الحاضر علينا بحث هذه الصورة الأولية .

(١) ما دمتني إلى قول كلمة " يعبر " وما شابهها في هذا القسم ، سيوضح في القسم للتأثير .

ونحن عندما نفكر في الأفكار التي نسير عنها في حياتنا على قولنا :
 « آه متعب » ، و « اليوم حار » ، و « هناك رقعة من اللون الأزرق » ،
 يبدو واضحا أننا نفكر في مشاعرنا ، وأنها قبل أصبحت نتيجة لحمل من
 أعمال الانتباه على وعي بمشاعر معينة توفرت لنا في هذه اللحظة ، وأنها
 تستعمل على التفكير في هذه المشاعر ، باعتبارها متصلة بمشاعر معينة
 ومشاعر أخرى متذكّرة باعتبارها أشياء بعينها ، أو أشياء متصلة ممكنة .
 وهكذا فالقول بأن « اليوم حار » يعني فيلبي بتصنيف محسوسات
 الحاضرة باعتبارها محسوسات خاصة بالحرارة ، كما أنه يعني القيام
 بمقارنتها بتلك الأنواع من المحسوسات العامة بالتحور بالحراوة التي
 اعتدبها بوجه عام ، كما يعني تمييز عن نتائج المستقبل بالقول بأن
 الحرارة في هذا اليوم قد فترت أكثر من المرات الماضية من الجد الأعلى
 للحرارة ، كما يدل على ذلك المقياس الذي نستخدم في قياس درجات
 الحرارة فيها كلها .

وعلى سبيل مميزات مثل القول « هذه قبعة » وهو الشيء نفسه
 صحيحا ، وإن لم تتضح صحته تماما ، والرجوع إلى مشاعري هنا ليس
 حريصا ، إلا أنه يحقق كل الحق - فأتا علينا أقول : هذه قبعتي ، فأنسى
 أقدر صلات معينة بهذه مشاعر معينة عندي الآن (مثلا عندما أنظر إلى
 قبعتي متظهر بعين محسوسات معينة للألوان وقد انتظمت في صورة
 معينة) ، وبين مشاعر أخرى أتذكر أنها كانت عندي فيما مضى - وعلى
 سبيل المثال - المشاعر التي أستطيع الإشارة إليها بالقول بأنها خاصة
 بكيفية « بحت » قبعتي كما أتذكرها وهي مطابقة على مشعوب في قلعة
 بيني . وأنا أقدر أن هذه الصلات ذات نوع معين يجعلني أعتبر القيمة
 التي أبطل إليها الآن شيئا لا يمكن أن يكون شيئا آخر خلافاً لقبعتي .
 ووصف كل هذا المحسوسات والصلات بعضها يتضمن تعقيدات تكاد
 تكون لا متناهية . إلا أن هذا لن يكون سببا في التشكيك في الواقعة ،
 فإن عملا مألوفاً للغاية مثل معرف قصة إنسان هو في الواقع إنجاز
 معقد إلى أبعد حد . ويحتوي على عدد كبير من الأفكار ، ويحتل حيز
 خط في كل فكرة منها .

وقد يبدو هذا النوع من التخليط صحيحا في سبلة كل التفكير الذي
 يسعى تحريبا . وحتى عندما نقرر تمكنا خاصة بالمشاكل الأجسام ،
 أو أجهزتها ، والسمات التي تفصل بينها ، فيبدو أننا في آخر المطاف
 قد عبرنا عن أفكارنا الخاصة بالصلوات بين المحسوسات الملموسة
 والمحسوسات الممكنة . فإنا إذا قلنا : « هذه التطوط الحديدية التي

تظهر وكأنها تتقلب هي في الواقع متوازنة ، فإني أكون أولاً قد غلبت إلى صيغ من الألوان التي أراها في هذه اللحظة لأمي - ثم بعد ذلك انتقلت من هذه الصيغ أشرطة معينة من الألوان القائمة التي تحطت من أنها المعادن الخاصة بتضيق السلك الحديدية ، ثم قارنت بعد ذلك الصيغة التي تتألف منها هذه الأشرطة بنوعين آخرين من الصيغ ، أحدهما يمثل أشرطة متوازنة ، والآخر يمثل الشريط وقد التقيا ، وآخر ما فعلت هو قياسي بالمثل - مع استخدام كلمة « بالقياس » المألة على الحذر - بتقدير نفسي بوجوب عدم الاعتقاد - رغم التشابه بين ما أراه الآن وبين ثامي هذه الصيغ - بأنني إذا مسافرت في قطار يسير على قضيبين حديديين وقيمت بقياس المسافة بينهما من وقت لآخر ، فإني سأحصل على النتيجة نفسها التي أحصل عليها عندما أقيس بأصابعي الخطوط المرسومة في الصيغة - وأكرر القول بأن لي تحليل تقريبي يكاد يكون مقلداً إلى درجة قصوى ، ولا تحليل مهما كان مقلداً يمكن أن يمد مستقبلاً ، على أن هذا لا يثبت أن التحليل خاطئ ، بل هو يدل على التمثل الذي ينسجم به الفكر .

من هذا يتضح أن تجربتنا لعالم المكان والزمان ، « عالم الطبيعة » أو « العالم الخارجي » - وكلمة خاوي لا تعني العالم الخارجي عن أنستنا (لأننا إذا اعتبرنا أنفسنا هي أجسامنا ، كانت أنفسنا جزءاً منه ، كما أننا إذا قصدنا بنحن « عقولنا » ، فلن يكون هناك أي معنى للقول بوجود شيء خارجي) ، بل تعني عالم الأشياء الذي يمد فيه كل شيء خارج الآخر ، أو عالم الأشياء المبعثرة في المكان والزمان - هو تجربة حسية من جانب (وبعبارة أدق حسية انفعالية) وفكرية من جانب آخر ، على أساس أن الحس يعني بالألوان التي نراها والأصوات التي نسمعها وعلم حراً ، والفكر يعني بالصفات القائمة بين هذه الأشياء .

ولكن الفكر نفسه بوصفه معتبراً في هذا النوع من التجربة هو شيء يسمح بالتفكير فيه . ومن هنا جاءت الصورة التاتوية للفكر التي لا تفكر فيها في مشاعرنا أو نكتشف فيها صفات بين شعور وآخر ، بل تفكر فيها في الأفكار ، أي أننا نمشي فيها بالأسس التي يصبغ وفقاً لها فعل الفكر في صورته الأولية الصلات بين المتشاعر ، أو بعبارة أخرى الأسس التي تقوم وفقاً لها الصفات الباطنية بين ما تفكر فيه في مثل هذه المناسبات - وسيلان إذا وصلنا الأحكام التي قررناها الفكر في هذه الصورة التاتوية بأنها قد أكتت الصلات بين فعل من أفعال الفكر وفعل آخر ، أو بأنها قد أكتت الصلات بين شيء تفكر فيه وشيء آخر - ومن

المستطاع تسمية هذه الأحكام بعوانين الفكر للفرقة بينها وبين ما يسمى تقليدياً بقوانين الطبيعة . إلا أنها لا تعد قوانين عالم حتى مختصلاً تماماً عن عالم الطبيعة أو عالم الحس . أنها قوانين من المرتبة الثانية خاصة بهذا العالم نفسه . إذ يستطاع الاعتناء إليها . أو برهنتها أو تعديلها عند الحاجة . بعد رجوع لا إلى التجربة الحسية الخاصة برؤية لوني معين أو الاستماع لصوت معين في مناسبة معينة (إذ من الواضح أن هذه التجربة تساعداً على صياغة قانون من المرتبة الأولى أو برهنته أو تحويله بحسب) ، بل إلى التجربة الفكرية الخاصة بالتفكير بتأنيـح سهل معينة واكتشاف أن أفكارنا متصلة وفقاً لنوع معين من النظام .

هذه المهمة الثانوية للفكر ، أو الفكر في المرتبة الثانية ، والمعنى تمت تقليدياً للفرقة بينه وبين الفكر في المرتبة الأولى عند الفرقة بينه العقل ، و الفهم ، أو بين الفلسفة ، أو العلم ، و العلم جراً . قد تعرضت للكثير من العوض الأجيال . وكل معرفة مستمدة من التجربة كما يستطيع أي إنسان أن يبين . وإلى شيء يدعى لنفسه حق الإصاف بأنه معرفة ينبغي أن يرجع إلى التجربة لاعتباره وبرهنته . وهذا الكلام يصدق على الميتافيزيقا واللاهوت أو الرياضيات البحتة . كما يصدق على جداول نوقيت القطارات ، أو مرشدي ردين للكريكات . عل أن كلمة « تجربة » قد غدا لها معنى ثانوي . إذ أنها تستخدم أحياناً في المظاهرات الفلسفية للدلالة على التجربة الحسية . وبهذا المعنى المستحدث تكون الأفكار من المرتبة الأولى وحدها هي التي تنتمي « بالجربة » (١) ، ويستطاع اختيارها بالرجوع إليها . أما الأفكار من المرتبة الثانية ، فمن الواضح تميز اختيارها ، فكيف لذي يتم التحقق منها أو ضبطها ، وبحق كيف يستطاع أولاً الاعتناء إليها ؟ . لقد اعتقد كأنها تعرف بطريقة خفية ما « ينبغي رجوع إلى التجربة » . ووجد بعض الفلاسفة المحدثين بعد رفضهم بحق هذه الفكرة الخفية المناقضة بفكرة أخرى بدلاً منها . إذ ذكروا أن أية قضية نمر فيها عن فكرة من المرتبة الثانية ليست بكمما خاصاً بالموضوع الذي ناقشه فلاهريا ، بل هو قول يقرر تساوي كسبتين أو حيلتين في اللغة التي نزع استعمالها . في المناقشة . وليس من تامة حاجة إلى نقد مثل هذه المراجع تفصيلياً . ويكتفي أن نذكر الالتباس الذي اعتدلت عليه لذا رجعنا إلى القياس الآتي : القسمة الكبرى هي أن كل معرفة مستمدة من التجربة (وهو كلام يتضمن القول بأنه لا اختلاف بين

(١) أن هذا هو المسبب الذي جعل الأفكار في المرتبة الأولى كقوانين الطبيعة تجريبيّة لا .

الفكر والاحساس من حيث كونهما تجربة) . وللتجربة الصغرى هي أن
الفكر ليس تجربة - وعن ثم تكون النتيجة المستخلصة هي أن الفكر من
المرتبة الثانية - الذي يستند فيه الواقع على تجربة التفكير - اما معرفة
في معنى حتى ومختلف للكلية . او ليس بمعرفة على الاطلاق .

٤ - مشكلة الفيض

في القسم السابق ، وصف الفكر في مهمته الأولية بأنه معنى
بالصلة بين المحسوسات . الا أنه هنا الوصفه يؤدي الى صعوبة . لأن
المحسوس لا يظهر لمقولنا الا انه قبل الاحساس المباشر . فهو يظهر
عندما نقوم بإنشاء هذا الفصل ، ولتفحص بمجرد انتهاء الفصل . فهو
« كمعنى » احتيادا من حقيقة ظهوره على حدة الوجه . ولعله يظهر ذاته
بشكله على الفور .

والآن . لنفرض أنني قربت يدي من النار لضع روان وشعرت
بازدياد سريع في الحرارة . ما شعرت به في اللحظة التي ازداد فيها
الحرارة بحيث أصبح حرارة موجبة حرق . بالتاكيد أنه مشحون
ما شعرت به قبل ذلك بثانية . ولكن كيف عرفت أنه أشد سخونة ؟
يتضمن البيان السابق ذكره القول بأن لدى وسائل لمقارنة المحسوس
التي أشعر به الآن بالمحسوس الذي شعرت به منذ لامية مضت . الا أن
المحسوس الذي شعرت به منذ لامية لم يعد قائما الآن . انه قد اختفى
مضمولا في تيار الاحساس . فهو لم يعد موجودا لكي يقارن بما جاء في
المرح . وبالمثل ، فإن محسوسات المستقبل والمحسوسات الممكنة
ومحسوسات الآخرين هي محسوسات غير حاضرة عندي هنا والآن . ومن
ثم كانهما ليست أشياء بإمكانني أن أمثلها صليحا بالمحسوسات الحاضرة
لهما الآن . من هذا يتضح أن عبارة « الصلة بين المحسوسات » لا معنى
لها . الا اذا طبقت على الصلات بين المحسوسات الحاضرة أمام نفس
الشخص في الوقت نفسه . وحتى إذا لجأنا الى هذا التعديده .
فإنه لن يساعد على كبر هذه العبارة كلية . إذ يبدو من المحتمل أن
كل المقارنة بين محسوسات تحدث في نفس الوقت مع النظر في الصلة
بينها . يستغرق فترة من الزمن . خلالها ، تكون هذه المحسوسات قد
مضت في سبيلها . وأصبحت ملكا لمحسوسات أخرى . فتيار الحس
- فيما يبدو - يفيض على أي محسوس قبل أن يكون قد استمر في البقاء
مدة كافية تسمح بدراسة مثله .

ولاختلاف هذه المصنوعات قلجا الأسماء المتلصقة المتعاقبة ، التي
تتبعها بأولها ، مماثلة لتلك التي تم التعبير عنها في أول جزء من القسم
السابق ، إلى اختيار مفردات تنكر فيها بطريقة مضرة بالسمع حسنة من
المصنوعات - إذ نعى المصنوعات « بالغة الحسية » ، بحيث لا تسمى
الكلمة « بالغة حسية » ما تمنيه كلمة « صلي » كما سبق شرحها في هذا
بل تسمى شيئا بعيد الاختلاف ، فهي تسمى شيئا صلي ومودعا عندها
وثانيا أو موطئا مثل خط منسوب للقارئة في أي عمل قياسي ، أو مثل
الحادة التي يقيم على أساسها أي فرض طبي ، والتي يرجع إليها هذه
اشتماره ، وحتى في حالة استخدام كلمة محسوس بدلا من كلمة مادة
حسية ، فإنها تستعمل للدلالة على هذا المعنى وما يتضمنه - وهذه
التصنيفات بالغة بطلانها ، كليا بطبيعة الحال ، إذ أنها تعني على نسبة
لشيء إلى المصنوعات عنقضية تدلها للمصنوعات التي تصنف بها
باعتبارها محسوسات - إلا أن هذه التصنيفات الباطلة قد تبرزت - وكأنها
من أفكار تنوع متناطبي - بفضل طاقة شاملة من المصطلحات الأخرى .
فمثلا قيل إن صلتنا بمحسوساتنا تسمى « التعرف إليها » ، على أنك لن
تستطيع التعرف إلى المحسوس ، فلنكن نستطيع التعرف إلى مبدئية
أو كتاب أو رجل ، عليك أن تلتقي به أو بها في مناسبات مختلفة .
ولا بتعرف الإنسان إلى شخص أو شيء إلا إذا تكورت ملائمة في توجهه
بحيث يميزه عند تكرار ظهوره شيئا مماثلا لماثله التي ظهرت فيما مضى .
بيد أن المصنوعات لا تبقى أو تنكر - فالحسرة قد تنكر ، ومن ثم قد
بتعرف إليها أي شيء ، ولكن هذه البقعة الحرة لن تنكر - والجزء
قد يتكرر ، والشخص قد يتعرف إلى الجزء ، أما هذا الشعور بالتسبي
بالذات الذي تمثل في صورة لرمية في حالة الشعور به فلم يسبق
الشعور به من قبل ، وهذا كثر الحالات التي تم فيها الشعور بها وبأثله
من قبل - وإلى جانب هذا ، يقال أنه من المستطاع إدراك حقيقة أي حكم
تجريبي بالرجوع إلى المصنوعات ، وذلك إذا تم إدراك كل ، في مناسباته
مسترة ، تظهر هذه المصنوعات نفسها التي كان من الواجب أن تظهر لنا
في ذاتها ، لو كان الحكم صحيحا ، إلا أن هذا يقتضي القول بأن بدائيات
الأل أن أعرف يجب أن يكون حال أي مصنوعات حقيقة غير خاطئة أملي
عند تحفظها لي ، وإن أكون قادرا على القول : « إن هذه هي المصنوعات
التي فوجئنا بها ، أو هذه ليست المصنوعات التي توقعناها » ، فإنا نملك
أن أقول بين مصنوعات قد أصبحت متوافرة لي بأية فكرة عنها قد
قرونها سابقا قبل تولفها لدى ، فمجهول توضيح كيف يمكن تحقق ذلك .

ونحن نواجه دأين بدليته - فاما ان اولئك الذين يستخفون كل هذه المعيارات (ونحن من بينهم ، إذ اننا قبلنا ذلك في القسم السابق) قد تكلموا عراء من أمتنع صنف يمكن تخيله ، أو أنهم قد أساءوا بفسه استخدام كلمة « محسوس » وكل ما ياتلها . فهم لم يمسوا بها الألوان والأصوات والروائح واللؤقة الزائلة ، التي نشعر بها بالفعل في الاحساس . بل عروا شيئا مختلفا ، قد أخطا هؤلاء الكتاب في تصويره أو جعلوه بدلا لهذه الكلمة . ولكن نحكم بالاداة في خطأ ليس فائق الجسامة بحيث يعد مقبولا فلنفترض أن هذه الأشياء الأخرى موجودة . وأنها من نواح معينة كثيرة الشبه بالمحسوسات الا أنها تختلف أساسا عن المحسوسات من ناحية علم كونها شيئا منسابا وزائلا بالكلية ، وهكذا يمكن الاحتفاظ بأى منها في العقل ك موضوع انتباه بعد أن تكون لحظة الاحساس قد ولت ، أو بحيث يمكن توقعها قبل حدوثها .

ولو وجدت مثل هذه الفئة من الحقائق ، لكان من الواضح أن الأشياء التي تتبعها ليست محسوسات ، والفصل للتصل بها إحصاسا . ومع هذا فقد تكون هذه الأشياء هي ما يسمى بالمحسوسات في الفلسفات التي أشرت إليها . ونحن في الواقع باكتشافنا طاعية هذه الأشياء ، قد نستطيع إعادة تفسير هذه الفلسفات بطريقة تساعد على انقاذها من الاتهام الموجه إليها بأنها محض هراء .

والفصلان التاليان سيضطلعان بهذه المهمة . إذ سأحاول فيهما بيان وجود أشياء يمكن اعتبارها صائفة للأشياء التي أساءها هيوم بالأفكار ، على أساس تمايزها عن « التأثيرات » - وسأحل ما ذكره عنها نقطة يد في . وسأحاول أن أبين وجود فصل خاص من العقل مرتبط بها . وأن هذا الفصل هو ما نسميه عادة بالخيال باعتباره تمايزا عن الاحساس من جهة ، ومن الفهم من جهة أخرى . هذا الفصل أو هذا الـ *quædam* - الذي لولاه ولقا لا قاله أرمطو لتعذر العقل - أو هذه « الملكة العبياء وإن كان لا نرى عنها » ، والتي تقوم تبعا لما قاله كانط بإحداث الصلة بين الاحساس والفهم، تستحق في اعتقادي دراسة أعظم اكتبالا مما لقيت حتى الآن . من ناحية ، لقيمتها في ذاتها (أي من ناحية أنها تروء . كما سأبين فيما بعد ، بالأساس الذي تعتمد عليه أية نظرية خاصة بالتجربة الاستدلالية) . ومن ناحية موضعها من البناء العام للتجربة في شمولها باعتبارها النقطة التي يلتقي فيها فعل الفكر بالحياة النفسية المعقدة للشعور .

ملحوظة - خاصة بما جاء في ص ١٦٨ عن السيكلوجي في صورتها
الحقة والباطلة - المعرفة المذكورة في ص ١٦١ تؤدي إلى القول بأنه إذا
كان من الضروري عند دراسة طبيعة الشعور التأكد مما يقوم به الأفراد
القائمون بالشعور بالفعل ، فإنه من الضروري كذلك عند دراسة طبيعة
التفكير ، التأكد مما يقوم به بالفعل أولئك القائمون بالتفكير - وكذلك
هل أسفر ما يقومون به عن نجاح أو إخفاق - وهكذا ينبغي أن يكون علم
الشعور « تجريبياً » (ويعني بذلك أن يختص بالتأكيده من الوقائع
- أو الأشياء التي تسمح بملاحظتها - بالإضافة إلى تصفيها) أما العلم
الحاصر بالفكر فيجب أن يكون « Normative » أو « Criteriological »
(بلغة كولجورود - والاختلاف موجود في اللغة الانجليزية وحدها)
ويقصد بذلك بأنه ليس ممياً فقط « بوقائع » الفكر ، بل يصح كذلك
« بالمعايير » أو المقاييس التي يفرضها الفكر على نفسه - والعلوم المعيارية
Criteriological - مثل « الحق والاختلاق » قد أصبحت مقبولة منذ
عهد جيمس باعتبارها قد جاءت بالسبيل الصحيح لدراسة الفكر - وفي
القرن السادس عشر ، اخترعت كلمة « سيكلوجي » للدلالة على علم
« تجريبي » خاص بالشعور - وفي القرن التاسع عشر ظهرت فكرة تقول
بأن السيكلوجي أن يختصر على القيام بدور مكمل للعلوم التي تقوم به
القوائم المعيارية القديمة وذلك بقيامها بتزويدها بسبيل صحيح لدراسة
الشعور ، بل أنها تستطيع أن تمثل محلها - إذ أنها قادرة على التمييز
بطريقة علمية مناسبة لكثافة لدراسة الفكر - ووفقا لاسماء الشعور
هذه ، هناك الآن شيان يسميان « سيكلوجي » ، « التي الأولى - علم
تجريبي صحيح وله أهمية (من كل من الناحية النظرية والناحية
التطبيقية) لدراسة الشعور ، والثى - الثامى - علم (واقع) الفكر يزعم
بأنه يتناول « تجريبياً » قضية لا يمكن تناولها إلا معيارياً باعتبارها
صوراً للفكر - وتكشف الكتابات الكثيرة والرسيرة الترايد في هذا السبيل
كل التلامعات المذكورة في القسم الزائف (مثل التناقض الكائن والاعلان
عن « كثرات » هي في الواقع أشياء نافية - والرجوع إلى وقائع تعد
بشيء من مشكلة البحث - وتخطى النقطة بمتابعة أن « العلم مازال في
طريقه » ... الخ) - وانتفض من فكرة هذا القسم انقساماً كبيراً
(المؤرخون والتجربون) الذين تعد مهمتهم هي دراسة الفكر الانساني في
حالة القلبية ، وليس من نيتي الاعتذار لأنني تجاهلت - ونقلت -
في هذا الكتاب وفكر الأستاذ الذي قدم انصاره بتزويجها .

الفصل التاسع

الاحسان والخيال

١ - مصطلحات

قبل المبادأة بمناقشة المشكلة التي أثبتت في نهاية الفصل السابق ، قد يكون من الأفضل بحث تفرقه . وربما اعتقد أنها ستساعد على الإبهام التي سبيل آمن يوضح نظرية الخيال . هذه التفرقة هي التي تتبعها البديهة عندما نرى مثلاً بين : الرؤية العملية ، لحظة من اللون ، وتخييل أحلى حد اليقظ . فأننا قد أرفع رأسى . ثم أنطلع من النافذة ، فأرى أرضاً مغطاة بالحشيش الأخضر . وأقبل عيسى . وبعد بذل جهد واعي أسجل هذه الأرض الخضراء قسمها . أو أرى على أية حال أرضاً خضراء كثيرة التبيه بها . وفي الحالة الأولى ، اللون قد ظهر أمامى عندما كنت أنظر إلى شيء موجود بالفعل . وفي الحالة الثانية ، ما ظهر هو اختلاف لمحيثي التي قامت بأحداثه على نحو ما أثبتت عدم توفر هذه الظروف .

وعند نفسي هذه التفرقة التي اعتبرت عليها البديهة ، سنرى أنها شديدة السوض . وعندما نتبين في آخر المطاف من ادراك ما تعنيه ، سيتضح لنا أن هذا المعنى شيء مختلف عن المعنى الذي يندلج لنا للوهلة الأولى . وهذا الاستقصاء سيكون شاقاً ، بل وربما باعثاً على الضجر ، إلا أنه ضرر . إذ أن التفرقة التي قامت بها البديهة قد عبرت (ولعل الأفضل هو قولنا أنها قد أخذت) عن حقيقة هي غاية الأهمية . ما كان باستطاعتنا إطلاقاً أن نفهمها بوضوح لو أننا قبلنا (أو أغضينا) نظرية البديهة بقدر فقد . بل وربما حدث ما هو أبعد من ذلك ، لو أننا قبلنا نرفضها بسبب قلة صبرنا باعتبارها موهبة .

وعليتنا أن نبدأ باختيار مصطلحات يمكن بواسطتها التعبير عن
 مفرقة البداية ، بسهولة ، وبطريقة بعيدة عن التكلف - والمصطلحات
 المستخدمة بالفعل تنقسم إلى طائفتين . ونورد هذه القسمة إلى الرغبة في
 تأكيد التشابه بين الألوان لتربية والألوان التخيلية (أو بين فعل رؤيتها
 وفعل تحليلها) ، أو في تأكيد الاختلاف - والفئة الأولى تضم كلا من
 « الرؤية الحقة » و « التحليل » اللذين يسميان معا بالاحساس . وما « براه
 حقيقة » وما تخيله يسميان على حد سواء بالمحسوسات أو المادة الحسية .
 ولكن استطاع التعرف بين الحالتين ، تلزم إضافة بعض صفات محددة .
 كإقامة تفرقة بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتوهمة ، على
 سبيل المثال -

وفي الفئة الثانية ، يقتصر استخدام الكلمتين « احساس »
 و « محسوس » على الحالة الخاصة « بالرؤية الحقة » . وتستخدم كلمات
 أخرى للدلالة على الحالة التي تتخيل فيها « كتمية ما تتخيله مثلا
 بالصورة - وهكذا نكون قد حصلنا على ناطر لفظي دقيق بين الاحساس
 بالمحسوس وتخييل الصورة - إلا أن الصعوبة ستظهر بعد ذلك عند
 محاولة الاهتمام إلى كلمتين من الكلمات الدالة على الجنس ، أحدهما
 يطوى تحتها كل من الحس والتخيل ، والآخرى للاحاطة بكل من
 المحسوسات والصور ، كما أن هذه الصعوبة ستظهر عند محاولة بيان
 كيف تتحقق الصلة بين هذه الكلمات الأربع الدالة على النوع وبينه
 حسيهما على التعاقب .

والمصطلحات التي سوف أتبعها في هذا الفصل سوف تكون كما
 يأتي : سأستخدم كلمة « احساس » كلمة دالة على الجنس ؛ للاحاطة بكل
 من فعل « الرؤية الحقة » وفعل « التخيل » . وعندها أكون بحاجة إلى
 فعل سأستخدم الفعل « أحس » .

وما يخص به سأدعو « محسوسا » . وسوف أدعو الأنواع المختلفة
 من الاحساس « بالرؤية » و « السمع » و « الشم » ... الخ . كما
 سأدعو أنواع المحسوسات المتناظرة « بالألوان » و « الأصوات »
 و « الروائح » ... الخ ، في كل حالة ينض النظر عن التفرقة بين الحالات
 اللتين ذكرتهما في مستهل هذا الفصل .

وسأستخدم الكلمات الدالة على النوع الآتية عند كلامي عن حالتين
 الحالتين : « احساس حق » (على أن يكون فعلها هو « أحس احساسا

حقا ، لو دعت الضرورة اليه) • كما ساستخدم كلمة • حيالي • (على أن يكون لديها هو • ادخيل •) وأنواع الاحساسات الحقبة سادعوها •
 • الرؤية الحقبة • ، أو • السمع الحق • ... الخ • وما يخص به بحق •
 سادعوه • محسوسا حقا • وأنواعه سادعوها • الوانا حقبة • ، أو • أصواتا
 حقبة • ... الخ • وما تتخلله سادعوه • محسوسا متخيلا • وأنواعه
 ستكون • : • الوانا متخيلة • • الخ •

وربما كان توقع أية أسامة لفهم من المسائل الجديرة بالنظر • إذ
 قد يتوهم القارئ ، الذي مرت بحامله مفرقة كالترقية بين المسائل الحقيقية
 والمسائل العقلية • أنه لا يمكن أن تكون الأشياء التي افترض اختلافها
 ex hypothesi • على الاحساس الحق • نوعا من الاحساسات • كما
 ادعت • بل ينبغي أن تكون شيئا مختلفا عن الاحساس • كما تختلف عادة
 المسألة العقلية عن المسألة • إلا أنني لا أستعمل كلمة • حقيقي • على عتق
 الوجه • اسي استعملها بنفس مساهم في عبارة مثل • الملكة الحقيقية •
 التي لا تدل على أن الملكة الشخصية ملكية بالمعنى الباطل • بل تدل على
 أن نوع الملكية الذي يعتبر حقيقيا هو ملكية id rebus (قائمة في شيء)
 ذاته • باعتبار أن الشيء • res • يسمى الشيء الطبيعي •

والسبب الذي دعني الى اختيار هذه المصطلحات هو أساسا
 امرائها أكثر من غيرها من لغة الحديث العادي • ومن ثم غالبا أن تأثير
 مسائل كثيرة • فهدى هي الميزة التي يتميز بها الفيلسوف الذي يحاول
 • التحدث باستخدام اللغة الخارجية ، والتفكير بلغة العلماء • على الفيلسوف
 الآخر الذي يختار مفردات نفسه معقدة • وما أعني هو أن استخدام
 • لغة فلسفية • خاصة سيدفع من يستعملها • مع احتمال أنه يكون هذا
 رغم ارادته • الى قبول المناهج الفلسفية التي أشتت هذه اللغة الفلسفية
 للتعبير عنها • حيث يتساق كل جبادل يرضى عن استخدام هذه اللغة وراء
 هذه المناهج بطريقة حقة • ودعماطيقية • بينما يستطيع في حالة
 استخدام لغة الحياة اليومية عرض المشكلات بطريقة تجعلنا لا نسلم
 سلفا بأي حل معين • وهذا يجعل مستخدم اللغة العادية ميزة • أن كان
 ما يريد هو الاهتمام الى الحقيقة • واستمرار المناقشة قابلة للأخذ والرد
 وصريحة • وفي نظر الفيلسوف الذي لا ينبغي الحقيقة • بل يسمى للنصر •
 يعد ذلك بالطبع عيبا • ولعل هذا الفيلسوف يكون أكثر حكمة إذا امر
 من البداية على استخدام مصطلحات معينة • بحيث تتكفل القضايا
 المتضمنة فيها كافة بالتعبير عن الخلافات التي يصرح على إثباتها • وهذا

في الواقع هو ما يفعله هؤلاء الفلاسفة الذين يرمعون أنهم عاجزون عن ادراك معنى هذه القضية أو تلك الا إذا ترجمت الى لغة مصطلحاتهم . والأصحاح على أن تفرد كل معادلة في اللغة التي يتكلمها المرء عادة وديته في نظر الأفراد العاديين - وعند الفلاسفة هي دليل على السقطة أيضا .

٢ - تاريخ للمشكلة - من ديكارت الى فوفا

يمتد الأساس التاريخي للمشكلة التي هي النية مناقشتها هنا بعد نظر الى حاجيات يخبئها ، من ديكارت الى كايط . واستندت المحاولات الينائية التي تمت في الفلسفة الوسيطة على افتراض أن الاحساس بوجه عام يساعدنا على التعرف الحقيقي بالعالم الحقيقي - الا أن هذا الافتراض قد تعرض للهدم بواسطة التشكيك في الفرو السادس عشر - واتخذ الصمدارة في الفكر العلمي على يد ديكارت . مشكلة التمييز بين الاحساسات الحقة والخيال وترتب على ذلك التيه الى علم اوقوع في الاوهام المبهمة من الخطأ في تمييز أحدهما عن الآخر (وان لم نتوقف من جراء ذلك التجربة الخاصة بالخيال) -

ويعد أن سار ديكارت الى هذا الحد نظرات التشكيك اعترف أنه في حالة الاعتماد على الاستبطان المباشر - لا حيل لفرير هل هو جالس أمام نار فعلا ، أم أن جلوسه أمام النار هو مجرد حلم . وباستخدام مصطلحاتنا ، لم يوجد أي سبب لتفرقة بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتخيلة المناظرة او بين الاسس الحقيقي والخيال المناظ - هذا هو المراد من فكرة ديكارت عن خداع الحواس أو علم امكان الراكون اليها - فهو لم ينكر وجود ما يدعى بالاحساس الحق ، ان ما انكره هو قدرتنا على تمييزه بالروح الى أي محك خلاف الاستدلال الرياضي المبعث من الحال . ولقد جعل هذا الإنكار أساسا لفلسفته . وبذلك أثبت أن أي مذهب يعتمد على افتراض امكان تمييز الاحساس الحقيقي من الخيال على هذا الوجه . سد غائطا من البداية -

وقبل هومز نفس الموقف ، وبفضل قدرته النفاذة التي اشتهر بها أثبتته في صورة أكثر وضوحا - إذ ذكر أننا اذا سلمنا بعدم القدرة على التفرقة بين الاحساسات الحقة والخيال اعتمادا على الاستبطان المباشر ، وبأن ما نعرفه علينا معرفته عنها بانواع هذه الطريقة لن نقدر على معرفته بالحال ، لأن القويرة خاصة أساسية في تحريتنا الحسية (ويبدو أن هذا هو تعليله) ، في هذه الحالة الأفضل لنا هو إنكار هذه التفرقة على

الغور ، وإن مستخدم كلمتا احساس حقيقي وحيال باعتبارهما مترادفتين .
وهذا ، على أية حال ، هو الرأي الذي اتبعه في الفصل الأول من كتاب
« اللويحات » . فالمحسوسات - كما لاحظ - « وهم » ، ولا اختلاف في
شأنها بين اليقظان والمائم - - - بحيث يمكن القول بأن الحس في كل
الحالات لا يثبت عن وهم أصيل » .

وإغلب الظن أن سبيوزا قد اتفق مع هوبز أكثر من اتفائه مع
ديكارت . فقد قبل من حيث المبدأ القول بأن الاحساسات خيالات حتى
أصبحت كلمة *محمسوسات* (خيال) هي كلمته المفضلة للحس (انظر
كتاب الاخلاق - الجزء الثاني - الفصل الثامن عشر) . والخيال عنده
ليس حالة من حالات الفكر . إذ أنه عندما تكلم عنه لم يستخدم بتاتاً
كلمة فكرة (*idea* أو *Percept*) ، وهما الكلمتان اللتان امتلكتهما
على ادوام للدلالة على ما يفهم به الحس . والخيال عنده ليس شيئاً فعالاً ،
بل هو شيء سلبي . ويبدأ على ذلك ، فإن الخيالات كما لا تدل على أية
حقيقة فإنها لا تدل على أي خطأ .

وينبغي لا يفسر نفس الرأي ، فضلاً عن المحسوسات جديره ، بأن بعد
افكارنا ، إلا أنها افكار من نوع خاص . إذ هي افكار مضطربة بالضرورة .
بحيث إذا أمكن بحث التمايز فيها ، فإنها ستعقد طابعها الحسي وتتحول
إلى افكار . وهكذا ينصح أنها تـرطربها الحسية بعد نوعاً من الاحلام
أو الاشباح - ولا ينصب هذا الكلام على بعضها محسب . بل ينصب
عليها كلها . ولم تحدث أية محاولة للتعريف بين « الأفكار الحقة »
« والشرعية » إلا بعد ذلك وحده (*Essays II, XXX*) غير أن هذا لا يسي
القول بأن لو كان قد ترقى بين المحسوسات الحقة والمحسوسات المنحرفة .
فهو لم يقل شيئاً أكثر من هوبز والديكارتيني الذين اتفق معهم في
القول بعدم وجود مثل هذه التفرقة . وإن اختلف معهم في تحديد
السبب . فهم يقولون إن كل المحسوسات منحرفة . أما هو فيقول أنها
حققة . والأفكار الوحيدة التي سمح باعتبارها متوجمة هي افكار
مركبة مبنية تقوم بانشائها وفق رغباتنا عندما نجمع بين الأفكار البسيطة
بطريقة تعسفية .

ولم يهادى التصور الخاص بأن كل المحسوسات حقيقة أي نجاح
لدى من جاءوا في أثره . كما سنرى . إذ اعتمد بركلي وهيوم أن نفس
هذا التصور أمر ضروري . ولقد أعاد احياء هذا التصور الواقعي ، بعد
في وقتنا الحال . وأخص بالذكر الأستاذ الكندي (يعني محمول

الكسندر) الذي كان على وعي كامل يدينه لصالح هذه الفكرة الأصلية .
ويان هذه الفكرة تستحق الاحياء باعتبارها عملا جريئا في التجريبية
الاصيلة (الراديكالية) . ولكن لوك لم يكن جريبا من اتباع التجريبية
الاصيلة ، بل كان فيلسوفا من فلاسفة البهامة يعتقد اعتقادا كليا في
وجود عالم للأجسام . كما وصفه نيوتن . وترتب على ذلك تمرد توفيقه
في هذا التصور وبين الوضع الذي وضعه فيه . فهذا التصور كما بدا
في كتابه يعد سمسطه معيه . فقد عرف الأفكار الحق على أنها « الأفكار »
التي نطاق الكينونات الحق أو تعادج الأشياء . « غير أنه عندما قال بعد
ذلك بأن الأفكار البسيطة كلها حقيقية لأنها « تنجلب مع قوى الأشياء
التي أحدثتها في عقولنا . وتتوافق معها » ، قام على ذلك ، إذ أنه قد
جعل القضية الخاصة بأن المحسوسات قد حدثت لما يقبل أجسام
خارجية (وهي نفس الفسفة التي أنست فيها هوبر والديكارتيون أن
المحسوسات متحيلة) مساوية للقضية الخاصة بأنها حقيقية - ومباراة
أخرى قامه قد استعاض عن مبرمه « التوابع » بأنه صلة بين المعلوم
والعلمة مبرما آخر يجعله صلة بين طائفي ونموذج

على أننا نصادف عند لوك كذلك أصل اتجاه همد الاحلاف للمعرفة
بين الأفكار النحوية والاعتكاز النحوية . وقد وصف الفكرة النحوية بأنها
الفكرة التي « يصنعها العقل لنفسه » ، والأفكار المركبة بعد أحيانا
منحوية ، لأنها أحيانا عبارة عن « تجميعات من الأفكار البسيطة سم
بوساطة عمل اختياري » . وهذا « يظهر لبعض الاساسي نوعا من الحرية »
في تشكيلها . أما الأفكار البسيطة فلا يمكن إطلاقا ان تكون منحوية .
إذ أنها لا يمكن إطلاقا أن تكون « حركات سم نمودا » . فالفصل
الاساسي « لا يستطيع ان يصنع لنفسه أية فكرة بسيطة » . وعلى هذا
فيبدو أن لوك لم يدرك الحقيقة . إلا أن هذه الأحكام قد يبرت له بيان
الطريقة التي يمر بوساطتها الأفكار المنحوية بمر رجوع الى أصولها
أو عدم رجوع اليها . وكل ما قام به هو أنه افترض أن قواما الخاصة
بالثامل - كما أسماء - نمكنا من تفسير الفصل الاحياري من أي أموا .
لا ارادية ، وبأننا نستطيع أن نمحد اعتقادنا على الاستيطان متى يكون
العمل يقبلا . ومتى يتحقق الفصل من خلانا . فإذا كان الأمر كذلك ،
فإن الاستيطان في ذاته سيساعد على التفرقة بين المحسوسات الحقيقية
والمحسوسات المتحيلة . وبالطبع لن يستطيع الاستيطان اكتشاف أي
اختلاف بين المحسوسات ذاتها - إذ أن المحسوسات لا تظهر عند
الاحساس - ولكن الاستيطان يكشف الاختلاف بين الفصلين اللذين نعتمد

عليهما في ادراكنا لذلك . فمن ناحية ، سيدرك الفعل بواسطة الاسيطان
شيئا اختياريًا ، ومن ناحية أخرى ، سيدرك شيئًا لا اختياريًا ، أي أنه
ليس فصلًا *betwixt* بل حيز *between* .

عنه : النظرية الاستبطانية = (كما سادعوها) عن الاختلاف بين
الاسساس الحق والخيال ، لم يتم لو كان بتبنيها ، وإن كان باستطاعة أي
قارئ ، يصير أن يسميها اعتمادًا على ما ورد في نص لو كان . ولقد قام واحد
على الأقل من القراء المرطمين في الدكاء بذلك .

٣ - بركلي : النظرية الاستبطانية

وعند بركلي : أفكار الحس = مسامرة في أفكار أحيال *Principles of Human Knowledge* - صادي، المعرفة الاسابية - الجزء الأول -
الفترة (٣٠) - والمصطلحات منقولان عن كتاب مالبراس *(Recherche de la vérité)* - بحث في الحقيقة - وإن كان مالبراس قد فسح بتقرير
الاحتلاف من الناحية الفسيولوجية عطفًا ذكر أن الفكرة - وهي في
رأيه مجرد حلل يصير أحاسنا ونشعر به - قد ترجع إما إلى تأثير جسم
خارجي أو إلى منه يغير ذاتي في الجسم ذاته - وبدأ لبركلي أنه التفسير
بالرجوع إلى الفسيولوجيا مجرد بهرب ، لأن المسألة ليست باحتراع
نظرية لبيان أصل نوعين مختلفين من الأفكار ، إنما هي حاسة بتفسير
كيف يعرف الناس في الواقع قبل انضمامهم على احتراع أية نظرية من هذا
التقيل إلى أي نوع تنتمي فكرة معينة ، فالاختلاف إذن يسفى أنه يكون
واضحًا في نظر الناس الماديين ، كما ينبغي أن تتوفر لهم القدرة على
التحقق منه ، وبعبارة أخرى من الواجب بيانه في صورة أفكار ، إذ
لو تبين هذا الاختلاف في صورة صلة بين الأفكار والحس الانساني أو في
صورة صلة بين الأفكار والعالم الطبيعي بوجه عام ، لما أدى هذا إلى شيء .
ولذا حاول بركلي بيانه في صورة أفكار وقرر الحكم الخاص بأن : « أفكار
الحس أقوى من أفكار الخيال وأكثر منها حيوية ووضوحًا » .

هذه الكلام قد يصني لحد أمرين : فهو قد يشير إلى تمايز فيما يدعي
بإحاطة القوة والحسوية بين المعسوسات الحقيقية والمعسوسات التخيلية ،
أو قد يشير إلى تمايز (من نوع مختلف بالضرورة وإن كان يطلق عليه
نفس الاسم) بين فصل الاسساس الحق وفصل الشخص ، وفي الحالة
الأول ، يتعذر أن يعني شيئًا خلاف أن الصوت الحق - على سبيل
المثال - أعلى صوتًا من الصوت المتخيل ، ونحن هذا الاختلاف في خاصية

المسروع هو كل ما تعنيه عندما أسمعها على التناقض احساسا حقا واحساسا متخيلا . وفي الحالة الثانية قد يصح بأن الصوت الحقيقي يمثل نفسه علينا في صورة لا تتحقق في حالة الصوت المتخيل . فالصوت الحقيقي يسمح اردنا لم لم نرد ، بينما الصوت المتخيل يمكن استجوابه او ايمانه واحلال آخر مكانه ومثلا لمثبثا . وفي هذه الحالة ، لا يكون الاختلاف بين الصوتين ، بل يكون بين تجريسي الاستماع اليهما . فهو اختلاف لا يقدر بواسطة الادب ، بل بواسطة الوعي الباطني او الوعي الاستبطاني ، الذي نرى فيه هذه التجارب - الموقف الثاني من هذين الموقفين هو الذي اتبعه بيركلي . ولا جدال في توقع اعتناء أي دافرس يتفهم افكار لوك الى ذلك ، بعد دراسة للفقرة السابق إقتباسها .

على أن هذا الموقف لا يمكن قبله . فحينما لهذا المنصب ، قد اعتبرت حقيقة عدم قدرتي على استحضار افكار معينة وبوجهها وفيها للإرادة علامة مطلقة ، من المستبعد تماما يربحها للخطا ، للدلالة على كون الافكار حقيقية ومختلفة عن الافكار المتخيلة - وهذا هو ما نصيه عندما نسميها حقيقي باعتبارها مختلفة عن المتخيلة . أي ليست هناك واقعتان بينهما اختلاف . بل هناك واقعة واحدة - غير أن هذا ليس حقيقيا . إذ هناك واقعتان مختلفتان مرتبطتان معا عادة ولا ريب ، الا أنهما قد تحدثتا ببعضهما في بعض الأحوال - وأكثر هذه الحالات تطرقا هي الهلوسة التي نلاحظ في حالة المرس العقل مستعما تنسلط على المريض مناسطر وأصوات متعيلة وما شابه ذلك يسجز عن الحكم فيها . الا أنه حتى في حالة إصح الكائنات من المستطاع ملاحظة نفس الشيء . فاد من روعته مشاهد وأصوات معينة يسجز عن ايجادها لبعض الوقت عن خاطره . فهو يستمر في تخيل الصعقة والدم والصراخ ورغم كل ما يبذله من جهد حتى لا يتذكر هذه الأشياء . ووفقا للقاعدة التي جاء بها بيركلي ، ينبغي اعتبار هذه الحالة دليلا على أنه لا يخلها . بل يراها بالفعل . والواقع أن كل ما تنبته هذه القاعدة هو أن قدرتنا على التحكم في خيالنا بواسطة أي فعل مقصود من أفعال الإرادة محدودة للغاية .

2 - بيركلي : نظرية الصلة

وكأن بيركلي لم يكن مرابحا الى هذه النظرية الخاصة بالماز . ولهذا اتبعه فوراً الى تقدير غيرها . وهي التي سوف أذكرها بنظرية الصلة - فافكار الحس ، تشير أيضا ببنياتها ونظامها وتاسكها ويمكن استشارتها حرافا --- على هي نظير في مجموعات منتظمة أو تعاقب

منتظم . . . والقواعد الموضوعية في القرائن الراضخة التي يرتكز اليها العقل الذي يصمد عليه في استناره أفكار الحس . تسمى بقوانين الطبيعة . وهذه القوانين تتصلها بواسطة التجربة .

وهذا الكلام يمكن تأويله على الوجه التالي . ان استطاع العقل بانه حتى اذا لم يوجد مثل هذا الاختلاف بين الاحساس الحقيقي والخيال في حالة النظر اليهما في ذاتيهما - وهو ما يمكن تفريغ بوصف احدهما بانه لا اختياري ووصف الآخر بانه اختياري - الا ان هناك طريقة يمكن التعرف بواسطتها بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات الخيالية بغير رجوع الى سالم مفروض من الاجسام ، وذلك بواسطة النظر في الصلة القائمة بين اي محسوس والمحسوسات الأخرى - بقوانين الطبيعة (كما يذكر لنا بركلي) ليست قوانين خاصة بالصلة بين الاجسام أو الحركات الحسابية أو القوى الحسابية ، بل هي قوانين خاصة بالصلة بين المحسوسات - وصياغة هذه القوانين باستخدام كلمات نقل على اجسام قد تكون مبنية أو مناسبة ، لأنها ستكون محصورة - ، لا أنها لن تزيد عن كونها طريقة محضرة للتعبير عن شيء اذا عبرنا عنه بمصير مستوفى

ليصبح انه حكم خاص بالأوجه التي صادفنا فيها كيف تربط محسوسات معينة بأخرى ، وخاص بالأوجه التي تتوقع اتصال المحسوسات المتشابهة بها مستقبلا . ونحن عندما نقول ان أئده لا تنحطم ، وأنت بعض شئاً متشابهاً لما يل - أو كأي لتدقق في وقت ما محسوسات معينة للرؤية واللمس كآلى يشار إليها عادة بالقول بأنه يرى حجراً ملقى في موضع معين . في هذه الحالة ، فإنه إذا استمر في المشاهدة واللمس فستتكرر له محسوسات أخرى من النوع الذي وصفه بقولنا اما (أ) أن الحجر مارال هناك . (ب) أو هو قد نقل بعداً . (ج) أو هو قد تكسر . وهي نفس الوقت . بلو أن المحسوسات التي لديه هي التي يستطيع وصفها بقولنا : بأن الحجر قد انهمى . في مثل هذه الحالة قد يضع أحد الناس نفسه في موقف يصور له بأن لديه محسوسات زيادة على ذلك يستطيع وصف صلتها بلك المحسوسات الأخرى بالقول بأنه سرف أبى اختفت . وكما ذكر 'رودرسل فيلسوفنا البركني الحديث العظيم - ان النهج المتبع هو تحويل الأحكام الخاصة بالاجسام الى أحكام خاصة بسادة الحس -

في هذا يتضح أن الحجة التي ارتكز اليها بركلي هي اساع ، أفكار الحس . لقوانين الطبيعة . وعدم امباع أفكار الخيال لها . وأفكار الحس كلها غير عن ذلك الأمتداد بربايس مصيراً طرفاً ، تنتمي الى عائلات من المحسوسات أو طوائف منها متصلة بعضها ببعض بقواعد محددة تقرر

مثلا أى مظهر سيظهر فيه جسم على بعد فمئتين من العين . بعد أن رتب كيف يبدو على بعد ثلاث أقدام . وكذلك كيف سيظهر عندما تلمس باليد جسما مغطيا ظهر أمام العين على هذا الوجه . لما « أفكار الخيال » فعل العكس من ذلك - فقد اعتقد بركلى أنها « متمردة » ، كما قال برايس سبعا « برود » ، « هى لا تتبع أية عائلة » وليست هناك قواعد متبناها عند اتصالها بأية أفكار متشابهة .

ولأول وجهة يبدو هذه الفكرة صحيحة ، إلى أنه حد . فقد أظلمت أفنديا وأنا أكذب بالقرب من النافذة . وعندما نظرت خلفي رأيت شيئا غائبا في ركن مظلم من الحجر بدا وكأنه حيوان اسود يربص هناك . فهل رأيت الحيوان أم تخيلته ؟ . ان الطريقة التي ساستخدمها للاجابة عن سؤالى يبدو مطابقا لما يوصى به كلام بركلى . «أنا ابدا بالرجوع إلى « قوانين الطبيعة » . ولو كان هناك حيوان ، بحق فاما أنه سيبقى في مكانه ، أو سيرحل عنه . سأفتح الورد ، وأبحث في المكان الذي رأيته فيه ، ولا أصادف أى حيوان هناك . سأبحث في باقى الحجرة . إلا ان السحرة والفتنة » والبواب مقفل . وليست هناك رواية يحصل اختفاؤه فيها ، أو أية فتنة قد يهرب منها . واستخلص من هذا أنه ليس حيوانا حقيقيا بل هو حيوان مخيل . وبصورة أخرى اسي لم أكن ارى في الواقع ، بل كنت أتخيل .

ان هذا بشر شك والى حد بعيد السبيل الذى سببه . غير انه لا يؤيد بحق حجة بركلى . اذ ان الحيوان المخيل لا يخالف حقيقة حيوان الطبيعة . فهو قد يخالف بعض هذه القوابى . إلا أنه يتبع البصير الآخر . فهو لهذا السبب ليس « مسردا » ، أى أنه ينتمى إلى عائلة ، وإن لم تكن نفس العائلة التي أردنا في النهاية ارساعه اليها . بطريقة ظهوره تتبع نظاما خاصا على رأى بركلى نفسه . اذ ان الحيوان الاسود الذي أشرت اليه قد جاء من قبل . وقد أتى أثناء العتمة ، وهو يأتي عندما لئس بارهاق . وهو عندما يحيى سطت شمورا صتيلا - وإن كان محسوسا - بالخوف عند الشخص الذى كان يخاف من صباه من الظلام . وتبرز القول أنه بالرغم من عدم انتمائه إلى عائلة ، يستطيع وصفها بكلمات طبيعية ، إلا أنه ينتمى بجلالة إلى عائلة توصف بكلمات سيكولوجية . وبينو ان ما اكلمه بركلى هو القول بأنه في الوقت الذى تتوفر فيه اصول لطائفة المحسوسات التي جرت المادة على تسبيتها بالأجسام ، وتتفحص لقوانين ، فان تلك التي تسمى عادة بالمعقول أو الأرواح ليس لديها أى اصول ، كما أنها لا تتبع اطلاقا أى قانون في سلوكها (أو هي تسلك سلوكا

عشوائيا وفقا لما قاله بركلي ١ - ولكن هذا الكلام لن يصح احدا هذه الأيام -
 وليس ثم من يرضى كليا عن حالة العلم النفسى ، ولكن احدا لن يتدفع
 فى عدم رضائه الى حد مؤازرة الرأى القائل بعدم اتباع الأساليب التى
 تتبعوها أحداثنا نفسية لأية قاعدة أو نظام اخلاقا -

فهل يستطيع اعاده يبلل بمرقه التى هام بها بركلي فى صوره مفرقة
 بأن نذكر أن « أفكار الحس » أو المحسوسات الحقه تصل بعضها ببعض
 وفقا لقوانين الطبيعة ، وأن أفكار الخيال أو المحسوسات المنحيلة تصل
 بعضها ببعض وفقا لقوانين السيكولوجى « - لا - وذلك ميررات قوية
 تحول دون اتباع هذا الرأى - فمن ناحية لا يمكن فصل هاتين الطائفتين
 من القوانين فصلا تاما بعضها عن بعض - فلا اختلاف بين اتباع
 المحسوسات الحقه والمحسوسات المنحيلة لقوانين السيكولوجية - ومثالة
 هل بالإمكان رد السيكولوجى فى النهاية الى الطبيعة فى المسائل التى
 عا دالت موضع نظر Subjudice - ناهيا - أو أمكن مفرقه كلتا الطائفتين
 من القوانين بواسطة التجربة - لربما على ذلك أننا لن نستطيع معرفة
 ماهية قوانين الطبيعة الا بعد دراسة محسوساتنا الحقه ، كما أننا لن نعرف
 ماهية قوانين السيكولوجى الا بعد دراسة محسوساتنا المنحيلة - وهكذا
 يتضح أن لن نستطيع النيقى فى ماهية هذه القوانين الا اذا تمكنا فى
 البداية من تمييز نوعى « الأفكار » تمييزا مؤكدا ، مثلما يبيض ان نميز
 أفكار الرؤيه عن أفكار السمع قبل يمكننا من البدء فى ابناء على
 المرئيات والسمعيات - ونحن اذا أردنا قوانين تمكنا من تمييز المحسوسات
 الحقيقية من المحسوسات المنحيلة ، فليس الاحساس - أو التحيط غير
 محدد المعالم الذى يتألف من الاحساس الحق والخيال - هو الذى يعرفنا
 هذه القوانين - وتنطبق هذه المسألة كذلك على المسألة القائلة بأن
 المحسوسات المنحيلة تتبع قوانين خاصة بها ، وعلى فكرة انها متبررة -
 وكانت هذه هى نقطة بدء نظرة كاسط ، واليهما سنعود قريبا بعد .

٥ - هيوم

عندما أعاد هيوم النظر فى نفس المشكلة ، كانت هذه الصعوبة بقدر
 شئك هى التى دفعتة الى استبعاد نظرية الصلة التى جاء بها بركلي ، وإلى
 اتباع نظريته الاستبطانية - ولقد نسب هيوم أهمية فائقة الى هذه
 النظرية وقام بشرحها فى العبارات الافتتاحية من كتاب « رسالة فى النظرية
 الإنسانية » Treatise of Human Nature - ويرجع هذا بوضوح الى
 أنه بعد أن حدد لنفسه مهمة بيان كيف تتسمد كل معرفتنا ما لسانه

يركز: بانكار الحس وما أسماه هو نفسه « باتأثيرات » . فانه قد سلم بحق بتعرض كل هذا الاستعداد لنبطالان الا اذا تمكن تمييز التأثيرات من افكار الخيال ، التي أسماها « بالافكار » . وانصبت مهمته الأولى لذلك على اقامة هذه التفرقة على أساس وطيد . فكيف حدث هذا ؟ - ان هذا لم يحدث على طريقة لوك ، أي بالتراجع من الافكار ذاتها الى « اصولها » ، او الى « نماذجها » ، والى الأجسام التي سميتها تارة ولا تسميتها تارة أخرى . فقد سبق ليركلي في نفسه أن بين استحالة ذلك . إذ يجب أن تكون التفرقة تفرقة بين افكار محس الكلبة ، على أنه من بين النظريتين اللتين وصفهما يركلي . فان الثانية منهما لا بعد صالحة لأنها عكست الفصلة بين التفرقة بين افكار الحس وافكار الخيال . وبين اثبات قوانين الكلبة - والتفرقة يجب أن نحى في البداية - ادلى يمكن اثبات ماهية قوانين الطبيعة الا بعد اتمام هذه التفرقة . فلذا يجب أن تعتمد التفرقة بين نوعي التجربة على اختلاف يمكن ادراكه بوساطة الاستقصاء المباشر .

وهكذا اعتدى هيوم (الا اذا كنت قد اسأت فهم غاية فكره كلها) الى حكمه الخاص بنظرية الاستبطان كما سبق في الجيني الأولين من رسائله وهذا « كل مدركات العقل الاساسي يمكن تحليلها الى شيئين مبايزين سوف ادعوها بالتأثيرات والافكار . والاختلاف بينهما يقوم على درجه القوة والحيوية التي يؤثران بها على العقل والتي يشعان بها طريقهما الى انكارنا ووعنا » . والمعنى الذي حذره هنا مماثل للرأي الذي صادفناه في كلمات يركلي ، اكثر قوة وحيوية وتأييما . وهو لم يمس بهذا الرأي مثلا انما اذا رتبنا كل محسوسات القوة الممكنة تبعاً لشدةها ، بحيث يوضع البريق الحافظ في طرف وتوسع الظلمة التي تحول دون الرؤية في الطرف الآخر . فتكون هناك نقطة في هذا السلم تعد كل المحسوسات الراقية الساطعة التي يجرى بعضها محسوسات حقيقية ، ييسر بعد القبط الاقل وضوحا الساطع لها متخيلة . والفقرة التي اوضح فيها ذلك هي الفقرة التي قال فيها : « ان الاختلاف بين فكرة الدمرة التي نكونها في الظلام وبين التأثير التي يؤثر في عيننا في ضوء الشمس هو اختلاف في الدرجة فصعب . وليس اختلافا في الطبيعة » . وواضح أن الاختلاف في البريق وشدة اللون هو اختلاف في الطبيعة . كما انه أشبهار الى أن الاختلاف هو اختلاف بين احساسات وليس بين محسوسات . وعندها تحدث عن قوة التأثيرات المطلق أو حيويها . كان معنى القول بأن فعل « ادراك » التأثير - أو حالة ادراك التأثير - نستطيع ان ندرك لدى التمثل أو التجربة انه قد اقبل علينا برغم اراءنا . وفي كلامه عن هذه الفكرة اشار الى المظقة (أو الحقيقة المختزلة) بأن

المدرجات من هذا النوع ليست لديها القوة الكافية لكي تفرس نفسها عليها
بغير رضا ، بل هي خاضعة لأمرها - وقصارى القول ، تحولت التفرقة
بين الاحساسات الحقة والخيال الى تفرقة بين علم قدرتنا ، على التحكم
في تجاربنا الحسية واتارنها وسمها ونسورها ، وقدرتنا الخاضعة لتعدد
على القيام بذلك -

ولم يبين هيوم بكل تأكيد هذه الفكرة في الصورة الواضحة المبينة -
وعلى الأخص - فانه قد سمح بوجود اشياء تتناقض معها ، ولم يحاول رفع
هذا التناقض - ولقد لاحظ ملاحظه صميمية بأن افكارنا ، أثناء اليوم ،
وعندما نحاسب بحسب أو في اية حالة من الحالات العنيفة التي نتعرض
لها الروح ، تتوافق مع التصريح الذي ذكره للتأثيرات ، الا أنه لم
يستخلص من ذلك أي من الاستدلالات الممكنة ، وهذا اما أهمها تأثيراته
بحق ، أو أن سريعه كان خاطئا ، ولقد اتسم لنفسه المدر يدعاه أنه
هذه الحالات استثنائية دون أن يلاحظ بأن هذا يتضمن الرجوع الى المعيار
الذي الذي رفض ، وافصح المعيار الخاص بالصلة التي تربط بين تجاربنا
المختلفة - فبريق محسوس الضوء هو خاصية مطلقة مباشرة (وهو ما دعاه
لوك بالاحساس) ووجود في المحسوس ذاته - وقوته أو حيويته هي
خاصية جلصة بالعدل التي دعاه هيوم بأدراكه وهو شيء مطلق مباشرة
مثل الشيء الذي دعاه لوك بفكرة التفاعل عنه وعينا بهذا الفصل - على أن
أي كلام عن الاستثناء لم يحدث الا عندما نحاول أن نفكر في هذا الشيء
باعتباره مثلا لقاعدة تقرر الصلات التي يسمى أن تقوم بين محسوساتنا
إذا أثره باعتبارها محسوسات حقة - وهكذا انتهت محاولة استبعاد
المعرفة من الاحساس من أول ما جاء في الصفحة الأولى - فإن المبادئ التي
أوتى هيوم إقامة التجربة عليها ، قد وضع اليها بطريقة خفية من البداية
وذلك للتفرقة بين جوانب التجربة التي اعتبرت على هذه المبادئ ،
والجوانب التي لن تستطيع تحقيق ذلك -

فما الذي يترتب على السماح بالرجوع الى المبادئ ؟ ومع التسليم
بأن الحالات من هذا النوع استثنائية محق - وهو ما قد يردد
السيكولوجيون المحطون في التسليم به - إلا أنها مع ذلك موجودة باعتبارها
وقائع حقة في التجربة الانسانية - و « علم الاستثناء » الذي لقر هيوم
في مقصده بأن له هذه المكانة السائدة على رأس كل العلوم ليس بالتأكيد
لا علميا الى هذا الحد بحيث يرضى عن استبعاد ثقتنا كاملة من الوقائع
المؤكدة باعتبارها بلا قيمة لموضوعه ، ليجرد أنها أقل شيوعا من الأخرى -
والاستثناء « يبرهن » القاعدة ، لأنه يظهر هل تمت القاعدة مكانة لهجة

بفسيره . فلو لم تكن كذلك نجيت بطلانها . الا ان بعض حيوم امتداد
 واعده مألوفة من قواعد المنهج مثل قاعدته بحيث يطبق على علم الطبيعة
 لاسمايه لم يكن مجرد نزوة من ناحيه - اذ ان هذا الرضى قد ترتب
 على نظرية عامة افرسها أغلب الفلاسفة المحدثين السابقين لكأنط . وهذه
 النظرية تنص الى مصدر التفكير مدته هي الطبيعة لاسمايه . لا بها - نظرا
 لعنصر الحرية الذي تنصف به - هي غير محدود يعمل عشوائيا . ولذا
 لا تصدق حتى اصديق الأحكام عنها . الا على أكبر جاسه منها (كما ذكر
 ارسطو عند كلامه عن أحكام علم الاخلاق) . لما الاستثناءات فيمكن التجاوز
 عنها . وكان كأنط هو أول من بين أن التقدم في علم الطبيعة الانسانية
 لم يتحقق - كما هو الحال في أي علم آخر - الا في حالة النظر الى
 الاستثناءات نظرة جادة . وتركيز الانتباه على الحالات غير العادية باعتبارها
 تميز بأنها أعظم دلالة (كحالة الرجل الذي يعمل حيرا للآخرين لا لكي
 يظهر بثناتهم ، ولا لأنه يشعر منعة عند قيامه بذلك ، بل لجرد أنه يعتقد
 أن هذا هو الوجهه) .

٦ - كأنط

وحالت أسس المنهج الذي اتبعه كأنط . بما فيه من صرامة أشد .
 دون قبوله تعميما يبدو فيه الاستثناءات الفارزا . كالتمسك الذي جاء به
 حيوم . فوفقا لنظره كأنط الى تكوين التجربة . لو كان هناك أي تمايز
 بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتخيلة . فانه لن يعتمد على أي
 اختلاف في القوة والميلوية . كما انه لن يرجع الى طابع اللاختيار أو
 الاختيار الذي تنسم به الافعال التي يدركها ه . بل يجب ان يكون هذا
 الاختلاف خاصا بشئ آخر . ولأول وهلة يبدو أن كأنط قد اعاد بالفعل
 موقف بركلي الثاني . وانه قد حمل التمايز في الطريقة التي يرتبط بها
 أي محسوس معطى بالآخر . لأن الواقع عند كأنط هو مقولة للفهم .
 والفهم يدرك في مهمته الأولى على أنه معنى بالصلة بين المحسوسات .

بيد ان كأنط في الواقع لم يعد الى ما قاله بركلي . فوفقا لما قاله
 بركلي : قوانين الطبيعة بغير استثناء تعرف من « التجربة » . أي أنها كلها
 قوانين المرتبة الثانية . التي معناها كأنط « مبادئ الفهم » . كما أنه
 الصلات بين المحسوسات . وقام حيوم محاولا لمهاجمة هذه الفكرة .
 وحاجبها كأنط بوضوح أشد . ويجب أن قوانين المرتبة الأولى هذه تتضمن
 قوانين المرتبة الثانية . التي دعاهما كأنط « مبادئ الفهم » . كما أنه
 بالنسبة لقوانين المرتبة الأولى للطبيعة . وتسا لما تم اثباته في أية لحظة

من لحظات تاريخ الكشف العلمي ، فإن هذا المحسوس أو ذلك قد يكون
 • متمردا • ، بمعنى أن القوانين التي عرفت حتى الآن لا تستطيع إضاح
 مكانه في أية عائلة • على أن هذا لا يصح بالنسبة لقوانين المرتبة الثانية -
 إذ أن من مبادئ الفهم أن تكون لكل حادثة علة ، ولن تستطيع أية حادثة
 تقع تحت ملاحظتنا الإذلات من هذا المبدأ • وأقصى مدى يستطيع الحادثة
 أن تفهم إليه في طريق سردها هو أن نسر عن اكتشاف علتها على
 وجه التخصص •

وهكذا تصير اكتشاف كاسط لقوانين المرتبة الثانية ، اكتشاف
 عدم وجود أية محسوسات متمرده • وسأعلم ذلك في نفس الوقت على
 تفسير ما نصية بالقول بوجود محسوسات متمرده • فإن ما نقوله هو أن
 محسوسات معينة - برغم معرفتنا بوجودها - تصلها التفسير على ضوء قوانين
 المرتبة الثانية - لم يتم تصورها بالفعل • ولعلها لا يمكن أن نسر إلا بعد
 اكتشاف قوانين المرتبة الأولى التي لم سردها بعد •

من هذا يتضح أن نظرية الخيال في عهد ديكارت إلى كاسط قد مر
 خلال مراحل ثلاث متباينة • (١) فعند أغلب فلاسفة القرن السابع عشر
 قدما وأصحا أن كل الاحساس مجرد خيال • إذ لم يسلطوا حتى بفكره
 البديهة بينهما • كما أنكروا وجود أي شيء يمكن أن يطلق عليه الاحساس
 الحي • فلقد سلموا بأن المحسوسات تحدث بتأثر حسيا بعمل الأجسام
 الأخرى (التي تتأثر من وجودها بالطبع بالفكر وليس بالاحساس) •
 وإن كانت حقيقة وجود علة خارجية للخيال لن يحول دون اعتباره خيالا •
 (٢) حاول التجريبيون الانحسار إعادة بيان تفرقة البديهة إلا أنهم
 عجزوا عن الوصول إلى اتفاق بهذا الشأن • كما أن أحدا منهم لم يتقدم
 بأية نظرية يمكن للتأثيرات بالفعل دقائعا عن هذه التفرقة (حتى لو كانت
 من ذاتها حذيرة بالذراع عما) • إذ أن أية نظرية من نظرياتهم لم تنعش
 لذلك (٣) تناول كاسط المسئلة من اتجاه جديد ، وعأونه لايتلنر
 وهوبس في ذلك بمأونة لهم أحيائها • قديلا من أن يحاول تصور
 المحسوسات العلة والمحسوسات الخيالية باعتبارها نوعين من جنس واحد
 يتبادلان العون - وهو التصور الذي قضى عليه الديكارتيون برغم كل
 محاولات التجريبيين لإحيائه - فإنه تصور الاختلاف بينهما اختلافا في

الدرجة (١) . المحسوس الحس عنده لا يرى الا المحسوس الذي لم
تفسيره بوساطة الفهم باعتباره وعده الجدير بأن يوصف بأنه حقيقي .
وعلى هذا يكون المحسوس المتخيل هو المحسوس الذي لم ير عنده
العملية .

٧ - • المحسوسات المتوهمة •

ما زالت تفرقة النماذج بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات
المتوهمة - برغم انكار الديكارتيين لها بطريقة قاطعة - ذات تأثير مؤكده
على فكرنا . وعنما نقيم البداة تفرقة . فان هذا يساعد على زيادة تعمق
الفلسفة وتقديرها في إمكان وجود تفرقة من نوع ما . الا أن الفلسفة
بالتأكيد غير ملزمة بافتراض صحة البيان الذي حلت به البداة .

ولو أن الرأي الذي رايناه متصفا في كلام كاي قد عني شيئا
لأمكن تبرير تفرقة البداة . الا أن هذه التفرقة لا يمكن أن تكون تفرقة
بين فئتين من المحسوسات . ولقد أقر بذلك حتى التجريبيون الانجليز ،
ولكن البداة لا تفره . ولا كما غير مفيد بنا احتدى اليه أي مذهب
فلسفي ، فلذا علينا الآن أن نتأمل المسألة مباشرة .

وأفضل طريقة لتحقيق ذلك هي أن سدا بتعطيل المحسوسات
المتوهمة ، ولأول وهلة قد يبدو القول بانقسام المحسوسات . اذا نظر
إليها في ذاتها ، الى نوعين : محسوسات حقيقية . ومحسوسات متخيلة .
وبأن المحسوس الكثرهم هو محسوس متخيل قد حلت خطأ أدى الى اعتباره
حقيقيا - قولاً باعتبارنا على الرضا قد نما من نظرة البداة . فانا اذا حللت
بأنني أنظر الى البحر والسماء والحيال . لكأنت الألوان التي رأيتها في
الحلم الزاوا متخيلة . غير أنه بالنظر الى وجود جانب من الوهم في الحلم
قائني أظن أن هذه الألوان المتخيلة حقيقية . أن هذا الخطأ هو الذي يحول
المحسوسات المتخيلة الى متوهمة . وهكذا يتضح علم وجود فئة خاصة
بالمحسوسات المتوهمة . فلس هناك شيء خاص في هذه الألوان يجعلها

(١) لقد استعملت هذه الكلمة هنا وفي المواضع الأخرى تبعاً للمعنى الفلسفي
التقليدي حيث تفهم الاختلافات في الدرجة متضمنة اختلافات في النوع . كما هو الحال
في « درجات المعرفة الثلاث » قد لوح حيث تسمى كل درجة « لدرجة كمثل نامية المعرفة
من الدرجة التي سبقتها (أي تسمى لتكثر تأكيدا والآن ندرسها للخطأ) ، كما تسمى كذلك
شعباً جديداً من المعرفة . انظر كتاب Essay on Philosophical Method (مقال
في المنهج الفلسفي » تأليف كولنجوود) الصفحات ٤٤ - ٥٥ - ٦٦ - ٦٧ .

تصبح متوهمة ولهذا ، فإن وصفها بالمتوهمة لا يعنى أكثر من القول بحلول
حظا في النظر إليها . ولكنى مرضى كبريائنا بوصفها مفكرين ، فإنا قد
دعينا بأن هذا النظا يرجع إليها وليس البنا ، ونتهبها بأنها أرغمتنا على
الوقوع في هذا الخطأ . الا أن عدا رياه . فليس هناك شئ من هذا القبيل
يرغم أحدا بفكر في ذلك على الخطا . ولو وحد مثل عدا . لما أمكن اصلاح
الخطا اطلاقا . بحيث أن نعد على الإطلاق على تسمية هذا الشئ متوهما .

غير أن المحسوسات المتخيلة ليست المحسوسات الوحيدة التى يحدث
حظا بشأنها . إذ تحدث أخطاء من نفس هذا النوع العام بشأن المحسوسات
الحقيقية . وعلى الأخص إذا ظهرت لنا في ظروف غير مألوفة . فإذا
شاهد طفل أو حملي (ويطلق عدا المثل على التكلم والفعل) لأول مرة
وجهه على المرأة . فإنه من الممكن أن يحدث لوجود تشابه بين ما يراه
الأن وبين منظر وجه أى إنسان كما يرى من خلال إطار أو حمة . مما يجعله
يظن بأنه يرى وجهه من وضع خلف سطح المرأة . والواقع أنه يرى وجهه
وهو موصوع كالمتباد في الناحية الأمامية من رأسه ويراه في ظروف غير
مألوفة له . وإن لم تكن غير مألوفة لى على الإطلاق . فإنا عندما أحلى دعنى
لا أصادف أية صعوبة في الربط بين ما أراه في المرأة وما أشعر به عنه
استخدام موسى والمرشاء . الا أن منظر الوجه كما رؤى في المرأة كان
وهيا للطفل أو الهوى مثلا بدا البحر . ومثلها تدب للسماء أو الجبال
لى فى حلمي -

من هذا يتضح أما قد أخطانا في تعريفنا المحسوسات المتوهمة بأنها
محسوسات متخيلة قد اعتبرناها محسوسات حقة على سبيل الخطا . إذ
يستطاع تحديد ما تعنيه المحسوسات المتوهمة بغير رجوع الى الاختلاف
القائم بين المحسوسات المتخيلة والمحسوسات الحقة . فإن أى محسوس
يعد متوهما ما دما قد وقعنا في خطأ مشابه . وهذا الخطا لا يرجع الى
أننا قد أخطانا واعتبرنا محسوسا آخر هو هذا المحسوس . ويثبت ليس
من السهل ادراك كيف تيسر ذلك . فكل ما يمكن وجوده فى المحسوس
يظهر لنا مباشرة فى فعل الإحساس . وقد بعد متخيلين عندما نعتقد أن
شخصا آخر فى نفس ظروفنا سيصادف نفس الشئ . الا أنه لا يمكننا
عنه رؤية بقعة حمراء أن نطفي ونظنها زرقاء . فالأخطاء التى تقع
فيها هي أخطاء خاصة بصفتها بمحسوسات أخرى ممكنة أو متوقعة .
والطفل أو الهوى لا يخطئ . عندما ينظر الى المرأة ويعتقد بأن ما يراه
هو حبيبة من الأروا . وهو لم يخطئ . عندما اعتقد أنها تشابه ما يراه
عندما ينظر الى وجه أى إنسان آخر على قد خطوتين منه . وموضع خطه

هو اعتقاده أنه اعتماداً على هذه الوقائع يستطيع لمس الوجه الذي يراه
إذا لمس ظهر المرأة . إذ سيطمه التجربة بعد ذلك أنه لكي يلمسه ينبغي
أن يشعر به أمام المرأة . هذه التجربة تدعى معرفة بالانعكاسات ، وتعتمد
سلاسلها على كل يتعلم مواجه التجربة بواسطة التجربة .

فالمحسوس الوهمي أدنى هو ببساطة المحسوس الذي نلمس في أخطاء
خاصة بصلاته بالمحسوسات الأخرى . وهكذا ينتهي تصور الوهم ويتحول
إلى تصور الخطأ .

٨ - ٣ - المظاهر - ٣ - الصور

هناك تصورات أخرى مميّنة يسمي النظر إليها نظرة مائلة - واحد
هذه التصورات هو تصور المظهر .

نسمى بقول أن الإنسان البعيد يبدو - أخضر من الإنسان القريب
أو أن الخطوط الحديدية تبدو - وكأنها متعرجة ، على الرغم من أن
لتشخص الذي يظهر له هذان الشيئان على هذه الصورة يسرى بعيداً أن
طول الرجلي واحد ، وأن الاتصال الحديدية مساوية . أن هذه هي
طريقه الكلام عبر التقطة المتعة في الأحداث المادية . وقد يفسرها
هر من الفلاسفة أو السيكلوجي بالقول بوجود سيجري بين الناس أو
المصباح الحديدية وبين الأشياء التي يدعونها - مظهر - الناس أو
مظاهر - التقضبان الحديدية - ونحن عندما نذكر أن الرجل البعيد يبدو
أخضر من القريب برغم تساوي الاثنين في الطول بالفعل - فإننا نضني أن
مظهر الرجل البعيد أخضر من مظهر القريب برغم تساوي الاثنين ذاتهما
في الطول . وفي حالة التقضبان الحديدية ، فيقولون أن التقضبان ذاتهما
متوازيان وأن هذا تقارب في مظهرها .

ولو دل هذا الكلام على مجرد انحراف في الكلام لا يمكن التجاوز عنه .
وإن لم يكن مرغوماً - أما إذا كان نظرية فإن من واجبتنا ألا نهادنها إطلاقاً .
فلو وحد فلما - مظهر - يعطى مباشرة في الحس ، لكن معنى هذا - كما
يصح القول - تضمن الإحساس استحداثاً لنا - أو اغراء - بالوقوع في
خطأ معين - وهذا غير ممكن - فكما أن أي إحساس لن يرغبنا على الخطأ
فيه ، كذلك من يوجد أي شيء يدقنا - أو يضعنا - بالقيام بنفس الشيء .
وما نصيه بقولنا أن الرجل البعيد يبدو أخضر ، أو أن التقضبان يبدوان
متكافئين قد سبق تفسيره في الفصل السابق (ص ١٦٩ ، ١٧٠) ومع

يؤخى الإيجاز يمكن إجماله فيما على نحن نحن أنفسنا أو الآخرين من
 خطأ الاعتقاد بأننا ما كنا نرى فيها من الألوان مشابهة لصيغ شاعدها
 في مناسبات من نوع معين . فإن معنى هذا أن المحسوسات التي صيرناها
 فيما بعد - والتي تولدت في حالة اتباعنا ميلا معينه - سوف تستمر
 في الظهور نفس نوع التشابه - وهكذا ، فكما بدل عبارة « أوهام الحس »
 أو « المحسوسات الخوصة » على حالات صحت فيها استطاد عملية حاصه
 بالصلات بين المحسوسات ، كذلك نعدل كلمة « مظهر الحس » على عدم
 الوقوع في مثل هذه الأخطاء .

ويقع نفس الخطأ عند استخدام كلمة « صورة » image - ووجه
 التشابه بين المظهرين هو أنه في كلتا الحالتين يسبب إلى المحسوس - أو
 إلى الكائن الوهمي المصمم إلى حد ما على غرار المحسوس - الأخطاء التي
 تقع فيها عندما نفكر في المحسوس ، ويكون تفكيرنا مضطربا . وسوف
 يقول ضحية هذا الزعم الثامن : « من المستطاع العير عن ذلك بصورة
 أفضل إذا استخدمنا كلمة (صورة) . فنحن إذا رأينا رجلا أمد في
 الأحمر ، أو نظرنا إلى قضيبى سكة حديدية ظهرا سميكتين ، فإن ما نراه
 هو صورة للشيء الذي ننظر إليه - وصورة الرجل البمد في الواقع
 لصخر من صورة الأقرب - وصورة القضيبين تين اقترابهما بالفضل ،
 وصورة العصا في الماء ممتدة بالفضل . فلا أنه لا يفهم من ذلك أن الأشياء
 صائلة لهذه الصور . فإن هذا توقف على الظروف التي تتكون فيها
 الصور » .

ولو كان هذا الكلام نعتا ففها في اللغة لكأن موضع اعتراض .
 وإذا اعتبر نظرية فهو باطل . وهي حيث هو فقه لموى ، فانه يؤحي
 بوجود تشابه بين صفة المحسوس بالجسم وصلة الصورة الفوتوغرافية
 أو الرسم بالموضوع المصور أو للرسم . وهذا كلام موضع اعتراض .
 إذ لا وجود لمثل هذا التشابه . فإن ماعية الصلة بين الرسم والموضوع
 المرسوم هو أن كليهما يظهر مرثيا أمامنا كجسم ندرکه ويسمى أحدهما
 صورة للآخر بالنظر إلى تشابهه معه في ظهوره . والقول بأن ما رأيناه
 عند مشاهدتنا قضيبى السكة الحديدية ، هو صورة قضيبى سكة حديدية ،
 نسي الإيحاء بمشاهدتنا الشبيئين (قضيبى السكة الحديدية وصورته)
 كل واحد منهما على حدة . بينما جوهر النظرية هو أننا لا نراها كذلك .
 كما أن هذا القول يؤحي أن ما نلاحظه نسخة مطابقة للقضيبى السكة
 الحديدية ، بينما يدل الحكم الذي قمنا به على غير ذلك - ومن حيث
 هو نظرية فهو باطل ، لأنه أوجب بين أنفسنا وبين الشيء الذي ننظر إليه

(يعني ما يظهر مرئيا أمامنا جسما مدركا) شيئا ثالثا قد أدى انحصاره الى عدم رؤيانا الشيء المرعوم على الاطلاق - فهو شيء ينبغي أن يتمثل تماثلا كاملا مع الموضوع - الا اذا كانت مدركاتنا اولها - ومع هذا فقد سمح له بالا يكون ماثلا - فالنظرية برمتها لا تزيده عن محاولة لتفسير الأخطاء التي تقع فيها أحيانا فيما يتعلق بمحسوساتنا ، وذلك بنسبة هذه الأخطاء الى المحسوسات ذاتها -

٩ - خلاصة

ولنرجع ثانية الى الخيال ، ولنبينا الكلام بصلاحته انه عندما يقال في الحديث العادي اننا نتخيلنا شيئا ما ، فان ما نتخيله ليس دائما من الأشياء ، غير الموجودة بالفعل ، فاعلمي علما كبيريت ، تراجعي ثلاث جوانب من جوانبها - وهذه الجوانب الثلاثة هي وحدها التي اراها بالفعل ، الا أنني أتخيل جوانب العلية الثلاثة الأخرى ، فأحدها أصغر وأسود والآخر أزرق والثالث بنى اللون - كما أتخيل كذلك باطن العلية وأعواد الكبريت التي يماثلها ، وملبسها ، ورائحة جوانبها البنية اللون ، ورائحة المادة الفوسفورية التي طليت بها - فهذه الأشياء موجودة كلها بالفعل ، وهي قريبة الشبه من تخيل لها - ومصلحى ذلك (وهذه نقطة اثارها كانت) يرجع الى تخيل لكل هذه الأشياء وحده ادراكى لوجود علبة الكبريت جسما صلبا - فمن يستطيع الرؤية بالفعل ، ويعتمد عليه التخيل لى يرى عالما صلبا متماسكا من الأجسام مل سبى (كما ذهب بركلي) ، والوانا مختلفة منظمة بوسائل متنى - وعلى هذا يتضح كما ذكر كانت أن ، الخيال ملكة لاغنى عنها ، لمعرفتنا بالعالم المحيط بنا -

ومن الواجب التسليم بذلك ، الا أنه ربما استمر الالتجاء على القول بأن ما نتخيله في حالات من نوع آخر هو مجرد اشتباه أو أشبه لا حقيقة لها - وليست متيقنا مما يعنيه ذلك - فأنا عندما أنظر الى قوس قزح لا اعتقد بأننى أرى به ملونا ذا غود يستطيع الناس تسلكه ، ويستطيع الصائغ أن يبنى عرشا فيه ، أو الى بناء مثبت من طريقه من قطعتين من الأرض - إن ما اعتقده هو أنى أشاهد مطرا (وإن كنت يقينا لا أرى أية قطرات منه) قد غدا وضد بقمل ضوء الشمس الذى اشاع فى يياضه الوانا شتى - وعندما أقول هذا أكون قد رفضت أحد التفسيرات الخاصة بمحسوساتى وقيلت التفسير الآخر - ققوس قزح - موجود بالفعل - لا بمعنى واحد بل بمعنىين - فهو موجود بالفعل باعتباره محسوسا أو نسقا من المحسوسات ، ولهنا يستطيع أن يراه - وبهذا المعنى ، يكون

الحيوان الذى تخيلته فاجبا في ركن مظلم من الحجر موجودا كذلك بالفعل ، وكذلك الافاعي التى يرعاها المصابون بالهذيان - ووهما للمصطفى الآخر للمعبودة ما يوجد بالفعل هو المطر وأشعة الشمس ، أو الانتباه الذى اعتمدت عليها في تأويل محسوساتى .

ومى يعانى من بؤرة في نوبت مرضى الصفراء قد يرى اشكالا من المحسنيات ، أو خطوطا متراصة وهي تنساب أمام عينيه . وعندما أسرع في خطاى وأنا أصعد الجبل أرى وسط مجال انصاري رعدة غير محددة المعالم من الصبر ، الأحصر - تبدو يرافقه في منتصفها ثم يتصالح جدا البريق بحيث يبدو محاطه عند أطرافها بإطار من اللون الأحمر . وقد اظن أن ثمة صلة بين هذه الحالة وبين دقات قلبي ، كما تتصل الحالة الأخرى بعصر الهمم - فهل هذه الانتباه موجودة ؟ بالفعل ؟ ؟ بالمعنى الأول هي موجودة . إذ أنها محسوسات نرى بالفعل . وبالمعنى الثاني لا يمكن أن يحاط على ذلك إلا بعد تفسيرها لها . مثلما فسرها قوس قزح بأنه عبارة عن مطر وضوء شمس . غير أننا قد قمنا بذلك بالفعل . وذلك عندما رأينا قطرات المطر وأشعة الشمس البيضاء لدى رؤيتنا الخطوط المتراصة . والأمر بالمثل عندما يصر وجه اسنان تنرى علامات عضه . وعندما تهرج الشجرة أغصانها فترى الريح :

وهناك نوع ثالث من الحالات - ومى أمثلته الطفل الذى يعلم بأن البار قد احترق منزله ، بينما هو لا يستطيع حراكا . وهذه حاله واضحة من حالات الخيال ، يريدها الوهم - بغير شك - في تلك الآونة نقدا . وعندما تنجس اليقظة يمزاج عنه الوهم . ولكن الخيال يظل (إذا نذكر الحلم ، أى استمر يهرمه في الخيال) - فهل البار بالفعل موجودة ؟ مرة أخرى بالمعنى الأول هي موجودة . ولكني نجيب على المعنى الثاني بسفي أن عصر الحلم - وتتوقف صورة حاجتنا على كيفية تفسيرها له . فلو حللنا تفسيرنا للحلم بأنه يرمى أن بيت والده سيحترق عما قريب . أو أن منزل صديق يحترق الآن ، فقلنا أن نذكر له بأن النار ليست حقيقية ، وأما سنضم صونا إلى الكثيرين الذين يقولون لا يوجد حقائق مطلقة ولكن توجه أنباء . وهو قول لا يعنى أكثر من أن لدينا تفسيرا ، وإن كنا ندرك بطلانه . إلا أننا لا نستطيع ذكر ما هو أفضل . وسيريط السيكولوجيون المحدثون الحلم بالصورت التي تتلخص في صورة المراقبة ويجمع جسم الصبي وتمت الرعد في روحه . وهم في الواقع يسلطون حياة الصبي الآمنة المظلمة التي عاشها حتى الآن . ولو كان هذا التفسير

صحيحاً لكأن النار حقيقته مثل قوس مزج والخطوط المتراصة - فإن
ما تعرض له الصبي قد جاء نتيجة للطريقة التي واجه بها الأزمة -

هذه إذن خلاصة بحثنا - المحسوسات لا يمكن تسميتها وفقاً لأي
مقياس كائن إلى محسوسات حقيقية وأخرى مخيلة - والتجربة التي تسميها
احساساً ذات نوع واحد فقط ، ولا تقبل القسمة إلى احساس حقيقي
واحساس غير حقيقي ، أو إلى احساس صحيح وآخر باطل ، أو إلى احساس
أصيل واحساس موهوم - وما تتصف بالصحة أو البطلان هو الفكر -
ويرجع اعتبار محسوساتنا حقيقية أو متوهمة إلى صحة تفكيرنا فيها أو إلى
بطلانها - والتفكير في هذه المحسوسات هو تفسيرها - وهو ما يسمى تقرير
العلاقات القائمة بينها وبين المحسوسات الأخرى الفعلية أو الممكنة -
فالمحسوس الحقيقي يعني محسوساً صحيح تفسيره ، والمحسوس المتوهم
هو المحسوس الذي فسر تفسيراً باطلاً. والمحسوس المتحيل هو المحسوس
الذي لم يفسر إطلاقاً - أما لأننا حاولنا تفسيره ، وأخطأنا ، أو لأننا لم
نحاول - أن هذه ليست أنواعاً ثلاثة من المحسوسات ، كما أنها ليست
محسوسات منطوقة لأنواع ثلاثة من فعل الحس ، كما أنها ليست
محسوسات عند تفسيرها تفسيراً صحيحاً سيستطع أنها متصلة
بالمحسوسات الأخرى بثلاث طرائق مختلفة - أنها محسوسات تدل أما على
أن الفكر قد أحسن التفسير ، أو أساء القيام به ، أو لم يتم به -

من هذا يصح أن تعرف البلية بين المحسوسات الحقيقية
والمحسوسات المتخيلة ليست باطلة - إذ هناك تفرقة ، ألا أنها ليست
تفرقة بين محسوسات - أنها تفرقة بين السبل المختلفة التي يمكن أن
يسمى فعل الفكر التفسيرى لتفسير المحسوسات -

الفصل العاشر

الخيال والوعي

١ - الخيال وفاعليته

لم ننته بعد من النظرية الاستبطانية . ولقد صادفنا بدور هذه النظرية عند لوك . كما صادفنا أول بيان واضح لها عند بركل . وعنده هيوم . كما رأينا . اعتمدت عليها كل جوانب نظريته في المعرفة . ولقد رفضناها بعد أن يثبت لنا كنفلة الـ *idea fixée* (الأفكار الثابتة) والهولوسة استحالة الربط بين تباير المحسوسات الحقيقية والمحسوسات الخيالية ، والتمايز بين الاحساسات غير الخاصة لأودتنا وتلك الخاصة لها . على أننا لم نرتكئ في رفضنا لها على غير هذا المبرر . وعلمنا انصافنا للنظرية أن تتساءل : هل كان هذا الرفض بسبب خطأ شامل فيها ، أم أن هذا يرجع إلى مجرد مغاللتها في بيان بعض النواحي ، التي ستتصح صحتها إذا قمنا على ما فيها من مغاللة ؟ -

ولقد ترددت عبارات لوك نفسه في كثير من الأحيان بين النظرية المعتدلة والنظرية المتطرفة . إذ دلت تسمية الأفكار الوحيدة « بالخراعات الخاصة للهوى » على نظرة متطرفة . أما القول « بأن عقل الإنسان ملجأ إلى نوع من الحرية » عند انقضاء هذه الخراعات ، فيدل على نظرة أكثر اعتدالا . فأى نوع من الحرية هو الذي يتم اللجوء إليه ؟ . هذا هو السؤال الذي سنتسائل عنه الآن .

والفكرة التي تنجم أئني إلى بحثها هي - أنه من ناحية ما لم يتم تبديعها بوضوح - هناك تمايز بين الخيال والاحساس . وهو تمايز

شيء فعال وشيء سلبي ، أو شيء نصله وشيء نعرض له ، أو بين شيء
 حاصل لنا وشيء لا نحصل من قبله ، وهو تباين الفعل مع التقبل . ولقد
 سمعت الموصي بقصد : لأنني أحاول الآن صجرة إعادة بيان فكرة من أفكار
 اليداة . والفكرة كما تراها اليداة لا يمكن أن توصف إلا بالفوضى .
 فإذا اتفقنا على قبولها بصفة مؤقتة في هذه الصورة الناضجة ، غافنا نامل
 في جعلها أكثر دقة فيما بعد .

والغالب الناس يسمعون بالفكرة بمر تردد . ويحسن إدراك ذلك
 من كثرة شيوع كلمة « مادة حسية » . ومن يستخفون هذه الكلمة أو إيه
 كلمة تتساوى معها في المعنى في اللغة الإنجليزية مثل *idea* (ما هو
 « مطلي » في الاحساس) ربما لم يتساءلوا عما تعنيه بدقة هذه الكلمات .
 وواضح أنهم لم يفكروا في المعنى الطبيعي المتباد للفعل « يطلي » .
 واستخدام هذه الكلمة على هذا الوجه يعنى تصويرهم على سبيل المثال
 بقعة من اللون قد اسفلت في مساحة مغطاة من حوزة شخص يسمى المطلي
 إلى شخص آخر يسمى المتلقي . وإن هذا « المطلاء » قد تم على سبيل الكرم
 البحث ، أو لأن المطلي قد رأى وفرة من هذا الشيء ، مثلما أراد . وكلمة
datum ترجع إلى كلمة لاتينية من كلمات المدرسين في *data* . ومعنى
 في الكلمات التي بعثت من لغة المناظرات المنطقية . حيث يعنى كلمة *datur*
 (من المسلم به) أو بمثابة أخرى . أنه محسوس لك تأكيد شيء ما . « وفقا
 لذلك فإن « datum » تعنى ما سمع لك بتأكيد في هذه النقطة من المناظرة
 وعلى ذلك ، فإذا سمع أى فيلسوف مدرسي في اثبات وجود الله بالطريقة
 التي يرضاهما تراه معنى برهانه بالقول (*ergo datur Deus*) أو (وفقا
 لنا سمع به الله) . غير أن من يستخفون كلمة المادة الحسية (*data*)
 يعمون بوضوح شيئا أكثر من هذا . وإن كان أقل من المعنى الأخير .
 فيبدو أنهم يتنون بالكلمة معنى خفيا خاصا بهم . فهم يقتصدون باستخدامها
 (ولعلنا نخشى هذا) لغت اقتضاها إلى تباين قائم بين الخيال والاحساس ،
 يدكرهم من ناحية ما في صورة متبسة بالاختلاف أو التباين بين صنع
 قطعة للورق (مثلا) وتقبل واحدة هدية من صديق .

وهذا يفرض جدال تباين من هذا النوع . واليداة كالاعتاد صفة
 في اشارتها إلى وجود تمايز . إلا أنها عاجزة عن التمييز بخاصية هذا
 التمايز . وعندما نلزم في محاولة الاجابة عن هذا السؤال لانفسنا ،
 يبدو في البداية أسا لن تظهر إلا على تحديد ما لا يمد كذلك .

فمثلا ، هذا التمايز ليس تمايزا بين الفاعلية والسلبية بمعنىهما الأصليين ، لأن الإحساس ذاته شيء فعال - فهو شيء يقوم بعمله حتى إذا اعتمد قيامنا به على مجرد استلواتنا لأدائه بواسطة قوى غير خاصة لسيطرتنا - والاستجابة للنبه شيء سلبي من ناحية - وهي ناحية علم حدوثها إلا في حالة وجود منه - إلا أنها فعالة كذلك ، من ناحية أنها استجابة - ولو أنني كنت شيئا يصح لتحويل الموجات إلى الواو ، أو لتحويل التشويش إلى أصوات وغير ذلك - كما يعتقد الماديون (ولوك معهم) - فلا بد من القول بحدوث عمل فعال أثناء هذا التحويل - إذ أن الآلات تعد فعالة حتى إذا قام بإدارتها مدير أو مشرف - وحتى السمع والماء فاهما يتصفان كذلك بالفاعلية التي تتبع طابعهما ، والا تعد تقبلهما ما ينطبع عليهما لم استغاطهما به .

كما أن هذا التمايز ليس تمايزا بين أشياء سلبية (والأشياء السلبية هي الأشياء التي حدث لها ونفعه تمايزا عن الأشياء التي تفعلها) ويرجع إل أن بعضها يحدث لنا نتيجة لاستخدام أحاسم خارجية بأجسامنا ، والبعض الآخر يحدث بسبب تغيرات استحدث داخل أجسامنا ، كما ذكر فالبرانس - إذ أن الإحساس - وكذلك الخيال - في ماهيته المتصلة بالجسم يحد تغيرا أبعد داخل أجسامنا ، كما أنه يرجع إلى طاقات هذا الجسم نفسه - والأعصاب التي نشعر من خلال فاعليتها بضغط على أطراف أصابعنا ليست ضحايا صلبة تنقل هذا الضغط ذاته إلى المخ ، أنها تعمل بطريقة الخاصة كروح حاص من الأسجة الحية - ولو توقفت عن عملها على هذا الوجه - لما حدث أي قدر من الضغط على الأصابع الذي يؤدي إلى حدوث الإحساس .

كما أن هذا التمايز ليس تمايزا بين أفعال (أو أشياء تفعلها) يقوم بفعل بعضها ببعض اختيافا ، ورغم على التماس باليخص الآخر - فالواقع أن التوقف عن النظر إلى هذه الورقة بإقبال العين - سهل من التوقف عن تخيل الحادثة المرعبة التي رايتها بالأمس .

ونحن إذا رفضنا هذه الحلول الباطلة - ونشأنا مع ذلك بالاعتقاد بأن التفرقة الأصلية لم تكن مصادرها باطلة - فإن مشكلتنا ستظهر على هذا الوجه - فبعض ما أو آخر - الخيال أكثر حرية من الإحساس ، وإن كان الإحساس ليس مفتقرا كلية إلى الحرية ، لأنه قبل تلقائى للكانى الحى الواعى - ولكن حرية الخيال تمهيب خطوة أبعد من ذلك - وحتى الخيال

دأته فانه ليس حرا بطريقة ماثلة لحرية الوعي المتجه الى تحقيق مقصد ، لأن الحرية التي يتمتع بها ليست حرية احتلال ، ومع كل هذا فانه يتمتع بوع من الحرية لا تتوفر للاحساس . فالخيال اذن اذا نظر اليه مثلا حرا او مظهرها من مظاهر الحرية . يبدو أنه يشغل مكانا متوسطا بين الأفعال الأقل حرية الخاصة بالشعور المحض ، وبين الأعمال الأكثر حرية التي جرت العادة على تسميتها بالفكر . ومهمسا هي تحديد هذه المكانة المتوسطة .

٢ - الغلط التقليدي بين الحس والخيال

في هذه النقطة ينبغي أن نعود الى الصعوبة السابق يبابها في نهاية الفصل الثامن . وانبثقت هذه الصعوبة من المسألة الآتية وهي كيف نستطيع التفكير في الصلات بين المحسوسات ؟ . ولقد ذكرت أحد الحلول الممكنة . وقلت عندما يتحدث الناس (وبني من بينهم) عن صلات قائمة بين المحسوسات ، فانهم لا يتحدثون بالفعل عن محسوسات ، بل يتحدثون عن أشياء ذات نوع آخر . تتشابه مع المحسوسات في بعض جوانب ، ولا تتشابه معها في جوانب أخرى . وذكرت أن هذه الأشياء الأخرى تتبع نطاقا من الحرية لا ندعوه بالاحساس ، بل ندعوه بالخيال . وهكذا يكون قد أوحى أن الخيال يكون نوعا من الوصل بين الاحساس والفهم . كما اتفق أرسطو وكأط على القول بذلك . فلذا أمكن إثبات هذه الفكرة فمسكون السجل مهما أماما للإجابة عن السؤال الخاص بكيف يعد الخيال برغم حريته في مكانة متوسطة بين الشعور باعتباره أقل حرية منه ، وبين الفهم باعتباره أكثر حرية منه .

ولقد رأينا في الفصل الثامن وحب اعتبار الاحساس ميلا من الأفعال ، فيه يتم حلول أي عمل حسي محل الآخر فوراً بمجرد تحققه مهما قلت الأفعال الحسية المتميزة المشتركة سويا في نفس الوقت أو كثرت . وكل فعل نحس فيه ملون وصوت ورائحة وغير ذلك ، لا يمكن تحققه لنا الا اذا قمنا بإدراك فعل مظاهر له . وبمجرد انتهاء الفعل يحتل الحسوس ولا يعود أبداً .

ومن السهل إثارة اعتراضات حول المسألة الأخيرة باعتبارها دالة على الغفلة . فقد يقال : « طبيعي أننا لن نستطيع أن نرى لوبا دون قيامنا برؤيته ، ولكن هل هناك شيء أشد حياقة من القول بأن اللون سيكشف عن الوجود ، لانه قد توقفتنا عن رؤيته ؟ » فنحن جميعا نعرف أن الألوان

ستمستمر في الوجود على خير وجه عندما لا نتظر اليها (١) - والاعتراض
 بعد مثلا ممتازا - للميتافيزيقا - كما كانت تعني في أوقات مختلفة ، عندما
 أصبحت كلمة ميتافيزيقا من أفضل كلمات السباب - إذ أننا نعرف جميعا
 ما يقال عن طهي المصاريت في الخواء - وعن وقوف مئات الملائكة فوق
 سن أبرة - وهناك نوع من اللثة يتحقق من الاسترسال في مثل هذه
 الحرافات الميتافيزيقية بمائل لفة الاسترسال في اللزج - أنها لثة المساج
 لدعن مرهق منها بالتراخي بعد شغل يشغله - وهناك لثة أخرى يمكن
 الحصول عليها من التفكير الفلسفي ، ألا أنها بيضة الاختلاف - والخرافة
 التي تقال عن وجود محسوسات لا يحسها أحد - يؤمن بها بفكر شك أولئك
 الذين توغلوا في بحثها بعد أن طنوا أنها تنتمي إلى التفكير الفلسفي -
 والسبب الذي ارتكبنوا إليه في هذا الايمان هو اعتقادهم أنه في حالة عدم
 صحة هذه القضية سيتطل بعض قضايا مثل القضية الآتية : « لو تحققت
 هذه الأحوال لكان معنى هذا أنني كنت أستطيع ادراك وجود ارتباط
 جوهرى بين هذه المادة الحسية وتلك على هذا الوجه (٢) » - غير أنه
 حتى إذا كان الاعتقاد الخوه عنه صحيحا - فإن القضايا من هذا النوع ستظل
 باطلة إلا إذا صح القول لا بوجود المحسوس بعض النظر عن احساسنا به
 فحسب - بل القول بإمكان معيشتنا له حتى إذا غرضنا النظر عنه - أى
 القول بإمكان تحققه أمام عقلنا بطريقة تسمح لنا بتقدير خصائصه ومقارنتها
 بالمحسوسات الأخرى ، وهلم جرا - فلبسالة إذن ليست مسألة ميتافيزيقية
 خاصة بوجود الألوان أو عدم وجودها في حالة عدم نظرنا إليها - أنها
 مسألة إبستولوجية تخص إمكان « تحققها في أذهاننا » بالمعنى السابق
 ذكره بدلا من رؤيانا لها ، ولو أمكن ذلك فكيف يصح - فإذا لم نتمكن
 من ذلك - لأصبحت القضايا من هذا النوع المشار إليه باطلة كلها -
 ولو أمكنا ذلك لنفاد وصف الألوان بأنها « مادة حسية » أو « محسوسات »
 أما باطلا ، أو وبإمكان افلات هذا الوصف من الاتصاف بالبطالان بسبب
 ما في كلمة « احساس » وما يمثّلها من إبهام -

ولقد استشهدت بما ذكره الأستاذ مور ، لا لثبوتها في هذا
 الشأن ، بل لأنه أفضل ممثل لهذا الرأي - ولم يكن السبب هو أنه مفكر

(١) لقد يتكلم ما ذكره الأستاذ G. E. Moore عن « طبيعة الأشياء المادية
 وحقيقتها » في كتابه Philosophical Studies (مواضيع فلسفية) - ص ٢١ وما يليها -

(٢) انظر ما كتبه الأستاذ مور تحت عنوان (نفاذ عن البداية) في كتاب
 Contemporary British Philosophy (الفلسفة البريطانية المعاصرة) الجزء الثاني ،

مضطرب الى حد غير مألوف . بل لانه فكر واضح الى حد غير مألوف . فهو لم يتم سبر تفسير نظرية تقليدية في الاحساس ، . فيها اصبح الاضطراب المنهجي في الخلط بين الاحساس والخيال - برغم اعتراضات هيوم - عقيدة راسخة . والطريقة الوحيدة التي تجعل المحسوس حاضرا امامنا هو ان نحسه . ولو وجد شيء يسمح لنا بالقول بوجود محسوسات لا نحسها الآن ، قلن يصبح اعتباره احساسا بالمعنى الحقيقي ، كما لا يصح اعتبار المحسوسات المفكورة محسوسات حقة . هذه حقيقة واضحة ، الا ان انكارها قد غدا عقيدة مغلقة . وعلينا ان نتوقع من عشاق المفارقات مقابلة أي بيان عنها بالتبلد الأجوف او بالاتهامات الغاضبة .

وقد بدأ الخطأ من عهد لوك . ففي أول صفحة من البرهان الاستدلالي الذي جاء به في كتابه مقال عن الطبيعة الإنسانية (الكتاب الثاني ، الفصل الأول) قد تبين بوضوح ما يلي : « فلنفترض ان العقل - كما نقول - صفحة بيضاء خالية من الخصائص . وبشيء أفكار ، فكيف تم تأييده ؟ وكيف حصل على هذه المادة الواسعة التي قام الوهم الانساني اللامحد الذي لا يكف عن الصل بتلوينها في صور تكاد تكون متنوعة تنوعا لا نهاية له ؟ » . وجاءت الإجابة عن ذلك ، وكانت مذهب الانكار ، التي تتضمن فكتين هما أفكار الحس وأفكار التأمل . - ومن المصدر الأول ، أي من حواسنا نحصل على أفكار « الصفرة والياض والحرارة والبرودة والنعومة والصلابة والرائحة والطولة ، وكل ما نسيه بالصفات الحسية » . ومن المصدر الثاني نحصل على أفكارنا « عن الادراك الحسي والتفكير والتشك والايان والتحليل والمعرفة والارادة . وكل أعمال عقولنا المختلفة » . والاصل الذي نسيه لوك الى « فكرة الصفرة » قد يجعلها محسوسا ، أي بقعة صفراء مفرقة تظهر وتختفي بمجرد ظهورها . والمهمة التي فرضها على « فكرة الصفرة » قد تجعلها شيئا بعيد الاختلاف . اد تجعلها شيئا متكررا يمكن الحرف اليه وتزويد التجربة به . ومع هذا ، فان الاحساس لا « يزود » العقل بأي شيء . فهو لا يسجل أية حروف يمكن قراءتها على أية ورقة بيضاء في داخلنا . فما يكتبه الاحساس هو شيء قد نقش على الماء . ومهمة تأييد العقل من المحسوسات ، وهي المهمة التي فرضها لوك على الفهم ، هائلة لمطالبة نهار بتأنيث حجرة من الظلال التي تمكسها قضبان النافذة على الأرض تأثير ضوء الشمس .

وكان هيوم هو أول من أدرك المشكلة . وحاول حلها بالفرقة بين الأفكار والتأثيرات . ولقد أصاب عنقا أكد ان الفكر يعنى عناية مباشرة

بلافتكار ، وليس بالمثيرات ، واعتصمنا بين أن الأفكار ، وليس التأثيرات ، هي التي يتداعى بعضها مع بعض . وبذلك تصحح نسيج المعرفة - كما بين كذلك أن الافتكار يرغم ، استعمالها ، من التأثيرات ، فإنها ليست مجرد مخففات لهذه التأثيرات . كالآثار التي يتم الشعور بها بعد تدفق المفت أو الأثر الذي يتركه صورة الشمس بعد رؤيتها ، (كما افترض اللوكيوس مثل كوندريك) ، إذ رأها شيئاً مختلفاً من حيث النوع - وهذا الاختلاف ، وإن لم يكن خاصاً بما دعاه « بطبيعتها » ، فهو خاص بطريقة ارتباطها بقوة العقل المعالة - ولمن قدرته على تقديم بيان وافٍ عن هذا الاختلاف ، - كما رأينا - فإنا نلاحظ الآن أن الفلاسفة الذين حاولوا اتباعه قد علب عن أنظارهم اجتارهم الجزئي ، وإن كان هذا الإسهال الجرمي أيضاً حقيقة للضاية ، فهم إما قد مساووا بين الفكرة ونوع خاص من التأثيرات كما فعل كوندريك ، أو أنكروا الفكرة حصة ، وأرجعوا ما أسماه صوم بالصلات بين الأفكار إلى صلات بين الكليات التي تستلزمها عند كلاهما عن الأفكار (١) .

من هذا يتضح أن الاضطرابات التي تآصلت في عقول أغلب الفلاسفة المحدثين وعاقبتهم عن إدراك فكرة الاحساس بهذا فإنها ، هي اضطرابات مرمية عميقة الجذور - في الفكر الإنجليزى على الأقل - بحيث يبدو من

(١) كوندريك Traité des Sensations (بحث في الاحساس - الجزء الأول - الثاني - للفترة المسماة) - (أصبحت الفروض التي اعتمد عليها برهان كوندريك في هذه المرحلة على حاسة الشم دون غيرها من الحواس بخلاف تلك التي تستلزمها حاسة هذه الحاسة) - فهو يقول : ولكن الرائحة التي تشم لا يزول الأثر الكلية - بل نفس الوقت الذي يتوقف فيه الجسم لم الرائحة من التأثير في الآخر ... توجد الذائرة في القيام بدورها ، إن هذا لتجيبه في حد بعيد بالقول بأننا بعد الوصول إلى ذي أركان بعد رحلة شاقة نشعر بتأثير الآثار اللاحقة للتأثيرات التي صادفناها ، وكان الأرض تميز من تحتنا ، ونفكرنا ليجاج البحر هو مصدر هذا الاحساس الخلق الذي نشعر به الآن - انظر إلى بيان سيمون (Simon) عن Die menschlichen Empfindungen (لتسامع التفكير) ١٩٠٩ - هذه المصاعف (إذا اتبعنا هيوم) هي للتأثيرات والتأثير هي الفكرة والاعتقاد بأنهم وصف للتأثير بهذه الطريقة هو مثل من أمثلة مساواة الفكرة بدوح التأثيرات - والطريقة السليمة الأخرى لتبديل هيوم هي استيعاب الفكرة في الكلية التي استعملناها للدلالة عليها ، ويمتلك تحول ما دعاه هيوم بالسلك بين الافتكار إلى صلات بين الكلمات - وهذا هو منحصر بعض الواسعين للتأثيرين الذين يدور أن المصنفا التي تال عنهما هيوم أنها تؤكد الصلة بين أفكار لا عقل على ، غير تسببها على استخدام ديور ، في استخدام الكلمات وهذا أسلوب معين - انظر : A. J. Ayer (أير) في كتابه Language, Truth & Logic (اللب والحق والناطق ١٩٣٦ - ص ١٩)

اليئوس منه الدعوة الى العودة الى هيسوم ، والقياس بمحاولة جادة
للقضاء على هذا الاضطراب - ويرغم كل ذلك ، فان هذا هو ما أرى
القيام به .

٣ - التماثلات والاكثار

عندما يتحدث الفلاسفة المحذونون عن الاحساس والمحسوسات
وما شابه ذلك ، فاعلم يصور نوعين من الأشياء على الأكل ، ويتفقون في
التمرقة بينهما - فلو لا - هناك شيء يقصونه بالفعل أحيانا ويرعون
أنهم يقصدونه على الفوام ، وذلك عند كلامهم عن الألوان المحقة ورؤيتها .
والأصوات واستماعها والروائح وشمها ، وعلم جرا : فانيا - قد
يقصون شيئا بعيد الاختلاف ، داعنى به أفعال التخيل والألوان
والأصوات والروائح المتخيلة الى تتخلها وعلم حرا - ونتجه اشارتهم
الى الطاقة الثابتة من الأشياء عندما يتكلمون عن المحسوسات التي يبعى
علينا في ظروف معينة أن ندركها ، أو كان من واجبا أنه ندركها في
ظروف معينة ، وهي المحسوسات التي سبق إدراكها في الماضي
والمحسوسات التي تتوقع إدراكها في المستقبل (١) - وهم يشيرون الى
هذه الأشياء كلما تكلموا عن طاقة من المحسوسات - أو فئة أو مجموعة
أو جمع منها -

ومن الواجب وجود فارق بين هذين النوعين من الأشياء - فلو لم
يوجد هذا الفارق لثغر تحرير أى أحكام عن الصلات بين المحسوسات
بعض النظر عن صحتها وعدم صحتها - إذ سيتميز على أى إنسان في
هذه الحالة حتى تقبل قلمه بمقارنة المحسوسات المختلفة - ولن يقتصر
الأمر على تميز حل المشكلات التي ناقشها هؤلاء الفلاسفة ، بل لن يكون
من المستطاع حتى اتارها على الإطلاق - وصبارة أخرى ، من الواجب توفر
صورة أخرى من التجربة خلاف الاحساس ، وإن كانت وثيقة الصلة بها ،
أى أنها شديدة الاتصال بها الى حد سهولة الوقوع في خطأ عند التمييز
بينهما - أما وجه الاختلاف بينهما فيتمثل في استبقاء الألوان والأصوات
وغيرها التي ندركها في هذه التجربة بطريقة أو أخرى في الطفل - كما
يتمثل في إمكان تصورهما قبل حدوثها وتذكرها ، بالرغم من توقف
رؤية هذه الألوان والأصوات أو سماعها في حالتها الأصلية كمحسوسات -

(١) لقد نقلت مصطلح *perceptive* - يدرك - عن الاستاذ جون -

هذه الصورة الأخرى من التجربة قد جرت العادة على أن ندعوها بالخيال . وقلنا جرت العادة على ذلك ، لأن وجودها صورة من التجربة ، مختلفة عن الاحساس - وإن كانت قريبة الشبه منه - شيء نعرفه جميعا بفضل معرفة ، كما أن الاسم الذي نطلقه على هذه الصورة مألوف أيضا . أما كيفية اتصال الاحساس بالشيء الذي ندعوه بالخيال في نهاية الفصل السابق لمسألة مازالت في حاجة الى نظر - وفيما يتعلق بالحاضر ، علينا أن نتشبع بفكرة وجود شيء من هذا النوع . وإن نتذكر بأن وجوده كان نقطة جوهرية في فلسفة هيوم . فقلد فرق هيوم بين الأفكار والتأثيرات من أجل التفرقة بينه وبين الاحساس . والذي يرجع أعظم فضل في ادراك أن الصلات التي أساء الفلاسفة المحدثون تصورها بحيث جعلوها بين محسوسات (أي بين ما أسماه تأثيرات) هي صلات بين الأفكار ، وليست صلات بين تأثيرات . وللكائن الذي تولده فكرة الأفكار التي جاء بها هيوم هو الكائن الذي كان شاغرا عند لوك . والذي قبل أنه يتم تأنيته شيئا فشيئا بما يروده به : الوهم الانساني اللامحد الذي لا يكف عن العمل . وعنهما يشير التجريبيون الى « التجربة » ، فإن اشارتهم تكون خاصة بالخيال ، لا الاحساس .

٤ - الانتباه

قلت في الفصل الثامن ان الفكر يكتشف « الصلات بين المحسوسات » - فهو يكتشف في هذه البقعة من اللون تشابها في الكيف مع الأشياء الأخرى . واعتمادا على هذا التشابه فإنه يسمى هذه البقعة أحمر . هل أننا اذا أردنا اكتشاف تشابه بين الأشياء ، أو أية صلات أخرى ، علينا أولا التحقق من ذاتية كل شيء من الأشياء ، أي نميز كل شيء باعتباره شيئا في ذاته . وإن قلد خصائصه باعتباره الخصائص التي عرفنا أنه يتصف بها . ورغم عدم بلوغنا الحالة التي تساعدنا على تحديد ما (إذ أننا لم نقرر صلاتها بالخصائص التي صادفناها في الأشياء الأخرى) - وقبل أن أتأكد من تقرير « أن هذا أحمر » ينبغي أن أكون قد قدرت الخاصية اللونية ، التي يسبب مشابهتها أشياء أخرى ، قد سلطني لخلق عليها نفس اللون - هذا الفعل الخاص بتقدير الشيء ، وفقا لخصائصه وسطها . قبل أن أستفه . هو ما ندعوه بالانتباه إليه .

ولقد يفترض على ذلك بالقول بأنه لا اختلاف بين ما ندعوه بتقدير الخاصية اللونية للبقعة الحمراء . ورويتها . وبعبارة أخرى أنه لا اختلاف بين ما ندعوه هنا بالانتباه الى الشيء . والاحساس ذاته . وقبل الإجابة

عن هذا الاعتراض ، سأبدأ بالإشارة إلى أن النظر مختلف عن الرؤية .
والإحساس مختلف عن السمع . فالرؤية والسمع نوعان من الإحساس .
والنظر والإحساس هما النوعان المانحان من الانتباه .

ولقد نيمت التفكير السائد عندما استشهدت « بالبقعة الحمراء »
مثلاً للمحسوس . إلا أن ما يظهر لأعيننا عندما نختصر على الرؤية ليس
على الإطلاق بقعة حمراء . فما يظهر على الدوام لا يزيد عن خليط من
الألوان المرئية التي ليست لها معالم محدودة ، والتي مرداد وعما كلما
أبعدت عن مركز الرؤية بحيث تبدو شيئاً مبهوشاً ممتداً . وبقعة اللون
هذه شيء قد أنتزع من هذا الخليط بحيث لا تظهر لنا إلا إذا نظرنا إليها .
وصفها بأنها بقعة يدل على أن هذا الخليط من الألوان قد انقسم إلى
موضوع انتباه . وخطية . أو ظلال . يعتمد عليها الانتباه .

والانتباه ينقسم ، إلا أنه لا يجرى . فمن شبه مثلاً إلى هذه البقعة
الحمراء وحدها بقية التفات إلى كل مجال الرؤية المرقشة . فما ينتبه إليه
هو البقعة الحمراء كما تظهر لنا في صورتها الفردية المشخصة . وبالمثل ،
فإننا قد ننتبه إلى البقعة مثلما نراها بوصفها شيئاً متميزاً عن الانعزال
الذي تشير به لدى رؤيتنا لها . ومن ناحية ثانية ، فإننا إذا جردنا
خاصية الحمرة منها ، وهي خاصية تشاركها فيها بقع أخرى ، فإن هذا
لن يتحقق بانتمائها لها ، بل نتفكرنا فيها - وفعل التفكير - أو الفعل
الفكري - يفترض سلفاً على الدوام تحقق فعل الانتباه . لا يعني أنه
لن يحدث إلا بصله ، بل بمعنى أنه يعتمد عليه . وكأنه أساسي له .
فالانتباه يسير جنباً إلى جنب مع الفهم ، ويتعدل بفعله ، بطريقة تناسب
حاجات الجوع بينهما .

وهكذا ، فبعدما يضاف إلى التجربة الحسية المحضة للشعور (أي
التجربة الحسية الانفعالية الخاصة) ، فعل الانتباه ، فإن كتلة الشعور
التي تظهر أمام الطفل تنقسم إلى قسمين . قسم تنتبه له ويدعى بالجماليات
« الواعي » (ويتصور أصبح لدى هذا الجانب هو الواعي . أننا نحن الذين
نعي به) ، وما بقي هو الجانب « اللا واعي » . وما يدعى « باللاوعي »
ليس مستوى من التجربة يتصف بذلك ، بل هو المقابل السلبي لما يتركز
عليه الانتباه . أو ظلاله - وهذا الجانب لا واع نصيباً ، وليس بصورة
مطلقة . فهو ليس منقطعاً عن الانتباه ، بل هو بعيد عن تركيزه
أو متجاهل . ووضح أننا لن نستطيع تجاهل أي شيء إلا إذا ركزنا عليه
قدراً من الانتباه ونوعاً خاصاً منه .

وعى المستوى العصى البحث ، لا وجود لأى فارق بين الوعي
واللا وعى . ومن ثم فإن وصف هذا المستوى بأنه لا واعي يعنى وصفه فى
صورة حالة وتقيضها ، وهو أمر لا ينطبق عليه . وهذا يكون قد نظى
إليه نظرة باطلة ، فالمعنى فى هذا المستوى يوجد فى شكل وعى فى مرتبة
حسية فحسب . وما تقوم به فى هذا المستوى هو : استنباطنا لجانبه
الحسى ، كما قال ديكارت ، أو استنباطنا بأنفسنا وفقا لوصف الأستاذ
الكسندر - وقد دعا ديكارت (١) هذه الحالة بالتجربة المباشرة لوحدة
العقل والجسم . واعتبر الكسندر هذه الحالة مسألة وثيقة الصلة بما
للمنأية بحيث لا يصح اعتبارها معرفة . فمن أن نستطيع اكتشاف
أنفسنا إطلاقا فى هذه الحالة حتى نتبين ما يحدث . وعندما يعنى دور
الوعي مثل هذه الأمور فإنه يغير طبيعتها ، فما كان وعيا فى مرتبة حسية
يصبح خيالا . ومن ثم ، فاعتمادا على البحث فى وعينا فإننا لن نستطيع
دراسة التجارب النفسية ، أو حتى أن نؤكد لأنفسنا وجودها . إذ أن
الوعي يقتصر على تعريفنا فى وضوح الأشياء التى يتنبه إليها ، أما الأشياء
التي يجعلها فإنه يحرقها لنا فى صورة غامضة . والأشياء الخارجة عن
ادراكه بصورة غامضة يسمى دراستها ناسج مثل أخرى . ولكن ما هذه
السبل ؟ - لقد بحث السلوكيون هذه المشكلة واعتنوا إلى حد ما إلى
حل صحيح لها عندما استعملوا « الاستبطان » . أى البحث الذى يقوم به
الوعي ، باعتباره لا يعنى ، وعندما حلوا الحسى مساويا للمسؤولوى .
والمنهج على هذا الوجه صحيح للغاية باستثناء عيب واحد . فما لم نتوَقَّر
لنا سرعة مستقلة عن كل من وجود شئ، مثل التجربة النفسية ، وعن
نوع هذا الشئ . فإن المشكلة التى قام السلوكيون بحلها ناتبة عن طريقتهم
لأن تظهر على الإطلاق - هذه المعرفة المستقلة لن تتبد من ملاحظه
ما يحدث لأعضاء الجسم أو (سلوكها) ، ولا من استجابات الوعي ،
ولكنها تستند من تحليل الوعي . وهذا يستلزم اكتشاف صلته نوع
من التجربة أكثر أولية . يفترض تضمنا فيه .

(١) « إن نستطيع أن نذكر وحدة الروح والجسم إلا عند استهلاك الحياة ، وفى
الأمانيات الطبية . وهذا التوافق عن التشكل وعنه دراسة الأشياء التى يجرىها للحيال
(الرياضيات) ... والقاعدة الأساسية التى لاحظتها يوما فى دراستى ... هى أنى لم
أكرس إلا ساعة قليلة إلى حد بعيد يومية للأفكار التى تشغل الفيلال (الرياضيات) وساعات
قليلة إلى حد بعيد كل سنة للأفكار التى تشغل الذهن وعنه (أيتاليفرنا) . وأننى قد
خصصت بآلى الوقت كله فى استرخاء حسى واستجمام روحى ... إن هذا هو ما يقدمنى
إلى كلامه للريف . »

(خطاب فى ٢٨ يونيو سنة ١٦١٢ إلى الأميره غليزانييت)

ويعتمد أساساً هذا التحليل على حقيقة أن الانتباه (أو الوعي
 في النصوصية ، فسيان إذا استغنينا إلى اسم من حدين الاسم الآن) له
 موضوع مزدوج ، بينما للوعي في مرتبة الحسية موضوع مفرد .
 لما سمعنا مثلاً هو مجرد صوت فقط . أما ما ينتبه إليه فهو شيئان من
 نفس الوقت . صوت ، والفعل الذي تقوم به للاستماع إليه . وعمل
 لاحتساس ليس حائراً أمام ذاته ، بالإضافة إلى المحسوس الخاص به . وهذه
 هي الواقع هي دلالة « *con* » في كنهه *consciousness* (الوعي) فهي تدل
 على عمية الشئئين : الاحتساس والمحسوس . فكلاهما حاضر أمام العقل
 الوعي . فالاسناد *conscious aiti itae* (١) (الذي يمي نفسه)
 ليس انساناً يشعر بالاضطراب فحسب ، بل هو على دراية بالاضطراب شيء
 يحسه ، وعلى دراية بذاته وهي تشعر به . وهكذا يتضح أن وجهه
 الإحلاف بين الرؤية والظر أو بين السمع والاصوات هو أن من يوصف
 بأنه يقوم بالنظر على دراية برؤيته علاوة على درايته بالشئ الذي يراه .
 وهناك تركيز احتياض متماثل على كلتا الناحيتين . وهذا يسمى أنه مثلما
 حدث تركيز انتباه على جانب من المجال الذي أراه عندما أنظر إليه ،
 وأرى باقي المجال وأن كنت أراه في صورة لاراعية . كذلك في الوقت
 نفسه أركز انتباهي على جانب من الفعل الحسي المتمدد بالصورة الذي يعد
 في هذه الآونة كل ما أرى . وبذلك يعد هذا الجزء منه هو الرؤية الواعية
 أو النظر . لما الباقى فإنه يعد رؤية لاواعية .

• - تغير التشعير بفعل الوعي

اللون الذي لم يعد يرى فحسب ، والاضطراب الذي لم يعد يشعر به
 فحسب ، بل ينتبه إليه ، يظل لونا أو غضبا . وعندما تصبح على وعي
 به فإنه يظل نفس اللون ونفس الغضب . إلا أن التجربة الشاملة لرؤيته
 أو الشعور به تصادف تغيراً . وعندما يحدث هذا التغير فإن ما نراه
 أو نشعر به يتغير تغيراً مناظراً . وهذا هو التغير الذي وصفه هيوم
 عندما تحدث عن الاختلاف بين التأثير والفكرة .

وعندما يظهر الوعي في التجربة فنعني هذا ظهورها في مظهر
 حديد . إذ يتركز الانتباه على شئ واحد مما يؤدي إلى استبعاد باقي

(١) سوتونيوس Suetonius (هو مؤرخ لاتيني من ٧٥ - ١١٠ م)
 كلاوديوس Claudius (أحد القياصرة للكلوديين وهم شيريون - كاليغولا -
 كلاوديوس)

الأشياء - ولي يكون لأى شيء الحى فى الانتباه مجرد ظهوره للنفس . ولن يستطيع حتى ما يبدى فى صورة واضحة للغاية أمام نفس أكثر من المطالبة بهذا الانتباه . إلا أنه لن يقدّر على تأكيد البصوّل عليه . وهكذا يتبين أن تركيز الانتباه ، ليس مماثلاً بالضرورة من أية ناحية لتركيز الرؤية . فأننا نستطيع تثبيت عينى على اتجاه واحد . ويكون انتباهى منصّباً على شيء يقع بعيداً عن هذا الاتجاه . وبإستطاعتى أن أرفض بقصد الانتباه إلى أعلى الأصوات التى أستمع إليها . وأن أركز على صوت أقل منه وضوحاً . ونحن نسمع ولا نرى فى كثير من الأحيان تغير قصد لاسيماها بأن يجذب إلى كل ما استعمل ظهوره فى الإحساس والاتصال مثل أسطح الأضواء . وأشد الأصوات إزعاجاً . أو أى غضب أو خوف أو ألم شديد البؤسة تعرض له - إلا أنه لا يمرر لذلك من حيث المبدأ . ولا يحدث هذا إلا بسبب ضعف وعينا أو اضطرابه .

من هذا يتبين أن الانتباه ليس من أية ناحية استجابة لشيء . فهو لا يتلقى أية أوامر من الإحساس . والوعى باعتباره ميّداً فى دائره يتحكم فى الشعور . وبعد التحكم فى الشعور على هذا الوجه وإزعاجه على قبول أى موضوع يضعه فيه الوعى من مجال الانتباه سواء فى مركزه أو حافته . فإنه لن يظل ثابتاً ، بل يصبح فكرة . فالوعى مستغل بصورة مطلقة ، ومصممه وحده هو الذى يقرر هل ينته إلى أى موضوع محطى أو اتصال محطى أم لا . فالكائن الواعى إذن ليس حراً فى تقرير أى مشاعر ستكون له . إلا أنه حر فى تقرير أى مشاعر سيضعها فى مركز وعيه .

ومع هذا . فإنه لا يستطيع أن يختار فى حرية هل سيأوس منه الفقد على التصميم أم لا . فما دام واعياً . فهو مرغّم على التصميم . إذ أن هذا التصميم هو الوعى ذاته . وفصلنا عن ذلك . فمن حيث أنه وعى فمصمم . فإنه لا يعرض لمشاعره المختلفة ثم يقرر بعد ذلك أى المشاعر سيستبى إليها . فإن مثل هذا العرض سوف يكون استباحاً لاحقاً يجيء بعد هذه المشاعر المختلفة . ملكى يختار اختياراً صحيحاً بمعنى أية مشاعر سينته إليها . عليه أولاً أن ينته إليها كلها . وعلى هذا . فإن حرية الوعى ليست حرية اختيار بين نهيطين . أن هذا نوع من الحرية يجيء فيما بعد ولا يحدث إلا بعد ما تبلغ التجربة مرتبة الفهم .

وهكذا يتبين أن حرية الوعى البحث هي نوع أولى من الحرية . إلا أنها نوع حقيقى للغاية . ففى مستوى التجربة النفسية تخضع النفس لمتاعرها . وما دعاء بركل أو هيوم . بقوة . هذه المشاعر أو . حيويتها .

يدل على حقيقة هذا الخضوع ، فالطفل يشعر بالآلم ويصرخ ، ويشعر بالخوف ويرتجف ، ويشعر بالنصب فيولول باكيا ، أو يبض - وكل هذه الأشياء تحدث باعتبارها ردود فعل آلية بمعنى الكلمة للاضطرار الذي حدث في هذه اللحظة . وفي مستوى الوعي ، يفسح للنفس صاحبة هذه المشاعر ، وعندما يبلغ الطفل الوعي فإنه لا يكتشف أنه قد أصبح يشعر في صور مختلفة لمصعب ، بل يدرك أنه ينتبه الى بعض هذه المشاعر ، ولا ينتبه الى البعض الآخر . فإذا ولول في هذه الحالة بالنصب ، فإن هذا لا يرجع الى مجرد النصب ، بل يرجع الى انتباهه له . ويتميز طابع الولولة ، وتسميها الأذن المدوبة في صور مختلفة - فهي كم تعد الولولة الآلية المنبثقة من النصب البحت ، بل أصبحت ولولة نفس راعية لطفل قد انتبه الى غضبه ، ويبدو أنه قد اشتاق للفت طر الآخرين اليه - وقد أن يرداد وعيه بذاته رسوخا . ويصح أمرا معاندا ، فإنه يرى أنه قد عدا قادرا على التحكم في الغضب إذا حرص على الانبساط الى ما يقوم به . وبذلك يتوقف عن الولولة ويتحكم في مشاعره بدلا من أن يسعها تسيطر عليه .

والوعي بالذات باعتباره شيئا مختلفا عن المشاعر العابرة ، وباعتباره شيئا تتبعه هذه المشاعر ، يدل لهذا السبب على أن النفس قد أصبحت قادرة من حيث المبدأ على التحكم في المشاعر ، ولا يعد واحد منها نتيجة للآخر . فلا يرجع الى تحقق وعي الطفل بنفسه ، اتجاهه بعد ذلك الى الميل تبعا لهذا الوعي . كما لا يرجع الى محكم الطفل أولا في مشاعره ، أنه بعد تأمل في هذه التجربة يصبح على دراية بوجوده . فهناك تجربة واحدة لا تنجز ، تضم الأعمال السلبية والأعمال النظرية والوعي بالذات ، وتأكيده الذات .

والأثر الذي تتركه هذه التجربة في المشاعر ذاتها هو أنها تجعلها أقل عنفا - ولا يترتب على ذلك تدمير خصائصها ، أو تساؤل في شدتها ، إلا أن حدتها أو قوتها على تقرير أفعالها (بها في ذلك أفكارنا أن أمكن القول بأنها تفكر في هذه المرحلة البدائية) تضعف . فهي لا تظل مائلة للمواصف أو الزلازل التي تحتاج حائنا . بل تصبح اليقة . وهي تظل على حالها ، أي تجارب حقيقية من نفس النوع مثلما كانت من قبل . إلا أنها تتكيف مع سياق حياتنا بدلا من أن تتبع طريقا خاصا بها دون نظر الى تكوينها . ومن الحقي أننا لا نتصور هذا التكوين شيئا من نوع محدد يستلزم غايات معينة ينبغي أن تضعح لها أفعالنا المختلفة ،

اذ ان ذلك يتيح مرحلة تجزئ فيما بعد . الا اننا عندما نقرر باننا قد
في طريق متساوينا . فان هذا يعنى من حيث المبدأ اننا قد انشأنا شيئاً
من نوع ما . وإن لم يكن قد تمجد بعد . فاننا عندما نجسج على درايه
بنفسى . فاننى لا أكون قد عرفت بعد من أنا . الا اننى اعرف اننى شئ
ما تتبعه هذه المشاعر ولست شيئاً قابلاً لها .

ولها الايلاف نتيجته أبعد من ذلك . فهو يسر لنا تقييدت المضاعف
(بما فى ذلك المحسوسات) وفق ارادتنا . فلانتيه الى المشاعر يعنى
الاصاك بها أمام الفعل . ونحوها هي سبيل الاحساسات السحنة .
والاحتفاظ بها اطول مدة قد تكون ضرورية . حتى يستطيع أن ملحظها .
وعمل يعنى كذلك تقييد الفعل الذى تعتمد عليه في شعورنا بها . اد
أن المحسوس المفعلى لى يستطيع الظهور الا في حالة قيام فعل مناسب
له . والمحسوس المطلق يدل على قيام فعل احساسى معلق . ولو كانت
الاشارة هناك الى الاحساس السحنة . لما كان لهذه العبارات أى معنى .
الا أن الاشارة خاصة بالاحساسات بعد تضرعها بفعل الوعي . ولقد سبق
أن رأينا كيف يحدث هذا التصير بوجه عام . والنفس الواعية لا تظفر
خاصة لمشاعرنا . اذ هي تستطيع الانتقاء . وعزل أى عنصر مختص في
هذه المشاعر وتركيز الانتباه عليه . ونصلاً عن ذلك . وعندما يتحقق
ذلك . يحدث الشعور الذى انتبه له على هذا الوجه بالسسية الى مجرية
النفس حيلة . طابع الفكرة لا طابع التأثير . فهو لا يتحكم . بل يطبع .
وهو لا يقرر رد الفعل الخاص بالنفس . بل يمثل هيئة النفس على
ما يتبعها .

ولو طلقنا هذا الكلام على الحالة الخاصة بالمحسوسات لحصلنا على
النتيجة الآتية . في تيار الاحساسات تحول صيغة من حيلة صيغ محال
الحس محل الأخرى . كان يكرر الانتباه نفسه مثلاً الآن على جانب من
هذا المجال مثل هذه البقعة القرمزية . وعندما أنظر اليها جرفاً الى اللون
الأحمر وقد بدأ يفسحل بالفضل . فهو يتجه الى الابهام بفضل تراكب
الصورة التى نجى في اثره والتي تتم اللون القرمزى في تزايد مستمر
لحظة بعد اخرى . على اننى أستطيع ان أحدث بانتباهي الى اللون
القرمزى وبماحل كل شئ آخر نوعاً من التوضيح لما حصلت من عتة .
ومواولة اعادة تركيز الانتباه هذه أمر مألوف وعادى . بحيث أننا لا نقدر
على التعرف اليها أثناء حدوثها الا صورية . اذ يلزم بذل جهد معين
لاكتشاف أن كل لون راء يبدأ في التغير بعد اللحظة التى بدأنا راء
قها . وعندما يشق شبط انتباهنا هكذا فاننا لا ندع لاهوتنا الخاصة

تعمل وفقا لطريقة مختلفة. فنحن لا نرفع أى موضوع من تياره الأصلي، بل نحصل على نوع جديد من التجربة بتحركاتنا - كما يمكن القول - مع تيار الاحساسات بحيث تصبح النص والموضوع (أو صبح القول) فى حالة يكون نسبى لوقت استطاع تقديره . وما قبلناه هو غير شك شئ من للغاية ، الا ان هذا الشيء الهى عظيم الهمية ، اذ أننا قد حروبا أنفسنا عنيفة من تيار الاسباس ، واحتفظنا بشئ - لماننا مدة طويلة تكفى لكنى نحس النظر فيه مليا ، وفى نفس الوقت فأننا قد حوّلنا من تأثير الى فكرة - وبذلك نكون قد أصبحنا على وعى بسيادتنا على أنفسنا وقصمنا على سيادتها علينا . فلقد طالبتنا بأن نتمكن فسكت . وان كان هذا قد حدث لحظة فحسب .

واللحظة تعنى برهة قصيرة من الزمن . قال اى حد هى قصيرة ؟ الى اى حد يبقى لتيار الحس أن يحمل الصوت أو اللون ، والا تعرضت محاولة بموضع اختناقه التدريجى التى يقوم بها الوعي للاحتفاظ ؟ واضح أنه من المنظر اعطاء أية اشارة مألوفة - فدوية الضمب الى انقضت تترك أثرا فيها ونحن فى مشاعرنا الفعلية بعد موالاة غيرها فى مشاعر من أنواع أخرى لفترة معينة غير محددة - وما دامت هناك أية آثار من هذا القبيل ، فأن الاسباب يستطيع أن يلتقطها وأن يحدد بواسطة عملية مشابهة بناء التصوير الأصلي فى صورة فكرة . وهذه الآثار تبقى مدة أطول مما يميل الى الانحسار . ومن المحتمل ألا يكون ما ندعوه ندكرا للانفعال شيئا آخر خلاف تركيزنا الانتباه على هذه الآثار التى تركتها فى مشاعرنا الحالية - ولعل الأمر بالمثل كذلك عند تذكر أى لون أو صوت أو رائحة . ولعل الذاكرة بهذا المعنى - التى قد يكون مبعها بعض الشيء - لا تزيد عن انتباه جديد الى آثار امة بحرية حسية انفعالية لم تختب بعد كلية . وقد يصير هذا الكلام ماددا دحدر بعد انضاء امة برهة من الزمن تذكر مثل هذه التجارب متزداد صعوبة استحضار . فكرة اللون الأحمر التى تصورها فى الظلام - التى ذكرها هيوم - تمعا لطول فترة الرسم التى انقضت على أمر مرة صادفنا فيها تأثير اللون الأحمر ، بحيث لنمنا نرى أنفسنا فى النهاية عاجزين عن استحضارها بالمرّة .

هذا هو المعنى الذى مازلنا قادرين على ربطه بمقابلة هيوم الخاصة بأن كل الأفكار مستمدة من تأثيرات . ومازلنا نقبل هذه القاعدة باعتبارها حُررت سقيمة لم تتطوّر برغم مساهمة تطبيق هيوم لها فى حالة التصورات .

٦ - الوعي والخيال

مازال أمامنا طريق طويل ينبغي أن نسير فيه قبل أن نستطيع القيام بتقرير كامل لطريقة استخدام ملاسطة اللغة الطبيعية لكلمة « محسوسات » - بهم يتكلمون مثل اناس اعتادوا استحصار الأرواح من أغوار عميقة ، ولا يشعرون بأى شك في قلوبها - فهم لا يرضون عما يقوم به الوعي من تهيئة للتأثير لئلا يضر أو طال في الفكرة . وهو ما حاولت شرحه في القسم السابق - وهم لا يقتنعون باستحصار المحسوسات التي اختفت وحدها - بل يرضون كذلك استدعاء أشياء أخرى لم تظهر لهم إطلاقاً - أى أنهم يرضون معرفة أية محسوسات ستكون لهم في الحالات الافتراضية ، وما الذى لدى الآخرين منها الآن - ولا جدال في أنه بالإمكان تحقيق هذه المعجزات ، إلا أنها لم تحدث بفضل عملية الوعي وحدها - أيضاً لا تحدث إلا عند تنمية الوعي إلى فهم ، أو عندما يتكلم الفهم - « فالتحيرة » التي يشير إليها هؤلاء الفلاسفة بعيدة تماماً عن كونها حياة فعلى ، إذ أنها تعتمد في وجودها على تفكير كامل التمر .

غير أن هذا قد يقطننا بعيداً عن موضوع هذا الكتاب - مهمتنا الحالية هي التساؤل : كيف يتصل تصور الخيال الذي شرح في هذا الفصل بتصور الخيال الذي سبق تقديمه في الفصل التاسع ، ولا جدال في ظهور اختلاف بين النهاية بين الشئين ؟ - ولو صح أنه قد تم الاحتداد إلى كليهما بعد تحليل الغرفة التي أنامها هيوم بين التأثير والفكرة ، لا يمكن المرء أن يستنتج أنه ما لم يكن تحليلنا خاطئاً ، فإن هيوم قد خلط شيئين مختلفين تماماً ، عبر عنهما باستخدام نفس الكلمات - وعليها الآن أن نسال : لهذا الاستنتاج ما يبرره ؟ -

ولقد أدركنا في الفصل السابق الفارق بين التأثيرات والأفكار على أنه شيء مساو للفارق بين المحسوسات الحقة والمحسوسات المخيلة ، وغررنا أن هذا يعنى التأثير بين المحسوسات التي يصرها الفكر والمحسوسات التي لم يتم بتفسيرها على هذا الوجه - وهذا قد أدركنا هذا الفارق شيئاً مماثلاً للفارق بين المشاعر البحتة والمشاعر بعد تحولها بفعل الوعي (الذى أدى إلى تسبحة مزدوجة هي التحكم فيها ونسبتها) -

ولسنا في النظر في الفارق الثاني . أى الفارق بين الفكرة بوصفها شعوراً لم يصره الفكر ، والفكرة بوصفها شعوراً قد ثبته

الوعي ، وهيئتي عليه ولعلنا نذكر أننا قد بينا فيما سبق (انظر ص ٢٠٦ - ٤) وجوب اعتماد العمل الخاص بتقرير صلة بين شيئين على شيء سابق له ، وبعبارة أخرى وجوب (الاتصال) بهذه الأشياء أمام العقل بطريقة تساعدنا على مقارنتها بعضها ببعض ، ومن ثم يتسنى لنا إدراك كيف تتشابه ، وما إلى ذلك . فعلينا أن نعرف ماهية كل منها في ذاتها قبل أن نقرر كيف نتحقق الصلة بينهما . ومعرفة ماهية أي شيء معطى في ذاته ليس بطبيعة الحال أمرا سائلا لمعرفة أي نوع من الأشياء ينتمي . فقولنا عن شيء رأيناه « هذه بقعة حمراء » يعنى تجاوز معرفة ماهيته في ذاته . فهو يعنى الظن في صلاته بتسنى قائم من الألوان دوات مسيات متفرقة . والقول بأن « اللون الأحمر هنا الآن » يعنى نهائيا حتى إلى ما هو أبعد من ذلك . فهو يعنى أننا قد نظرنا إلى الشيء كذلك باعتباره موضوعا مع الأشياء الأخرى في سق من الصلات المكابية والرمائية . ومعرفة ما به الشيء في ذاته - لو أردنا التعبير عنها بالكلمات - يمكن أن نقرر في جملة مماثلة للجملة الآتية : « إن هذا هو ما أرى » . وقد يكون التعبير الأنسب هو « هذا هو كيف أرى » ، لأنني عندما أصف فعل بأنه فعل رؤية أكون قد قمت بالفرقة . إن هذا هو الشيء الذي ينبغي أن نتكفى من قوله قبل أن يبدأ التعبير . أي قبل البحث في الصلات . ونحقق لنا القدرة على الانصاح على ذلك ، لا اعتمادا على الاحساس والبحث ، بل اعتمادا على الوعي بالاحساس . وما جعلنا قادرين على هذا الانصاح هو أننا بفضل الانتباه قد قمنا بانتقاء بعض عناصر صادقاتها في مجال الاحساس وثبتناها ، كما أننا اعتمدنا على اختيار بعض عناصر ملاحظة في الفعل الحسي .

من هذا يتضح أن البيانيين اللذين لمعتهما على « التنبال » أو « التفكير » ليسا متضاربين . لأن أي شعور قد أصبحنا على وعي به لا يعنى أكثر من شعور عند للتفسير . وليس شعورا قد بدأنا في تفسيره . وعلى العكس ، فإن الشعور غير المفسر - إن كان هذا يعنى شعورا صادقا للتفسير - لن يعنى غير الشعور الذي أصبحنا على وعي به . فالبيانان إذن ليسا متوافقين فحسب ، بل هما متكاملان ، ويتضمن رجعتهما إلى نفس الشيء .

والأمر مختلف في حالة التفرقة الأولى ، أي القائمة بين التأثير بوصفه محسوسا حقيقيا (يعنى محسوسا قد تم تفسيره بوصفاة الفكر) والتأثير بوصفه شعورا بحتا - فنحن في الواقع قد فرقنا بين ثلاثة أطوار يمر بها الشعور : (١) أولا - الشعور عندما يكون شعورا بحتا ، أي أدنى

من مرتبة الوعي . (٢) ثانيا - الشعور الذي علمنا نصبح على وعي به .
 (٣) ثالثا - الشعور الذي أصبحنا على وعي به . وقررنا صلته بالاشياء
 الأخرى علاوة على ذلك . ولا داعي للتساؤل هل ثمة اتصال في الزمن
 في بعض الأحيان . أو على الدوام بين هذه الأطوار . لأن صلتها الجوهرية
 منطقية وليست في زمان . فإذا كانت (ب) تفرض افتراض وجود (أ)
 اعتراضا مماثلا في الباحية المنطقية . فإن هذا لا يعنى ضرورة وجود (أ)
 في ذاتها قبل ظهور (ب) إلى الوجود . فالصلة المنطقية يمكن أن تحدث
 حتى انه ظهر الايمان إلى الوجود في نفس الوقت .

ومن بين هذه الأطوار الثلاثة . قد حصلنا ما جاء في (٢) مسود
 لما عنده هوم بالفكرة . والخاصيتان اللتان ظهرت . والثتان رايانص
 متوافقتين ومتراابطتين بحق هما الصلتان اللتان تحدثان بين (٢) . (١) .
 وبين (٢) . (٣) على النعاقب . والسبب الذي جعلهما يبدوان متناقضتين
 هو أننا لم نكن قد فرقنا بعد بين (١) . (٣) . ولقد أتينا الفصل
 السابق متفسرين لكلمة « تأثير » وفقا للمعنى (٣) . وفي هذا الفصل .
 قد صرناها وفقا للمعنى (١) . والحقيقة أن هوم لم يفرق بين المعنيين -
 فالتيار عنده يختلف عن الفكرة من ناحية قوته ووضوحه فحسب . إلا أن
 هذه القوة قد تكون من أحد نوعين . فقد تكون قوة الاحساس الفطرية
 التي لم يسم بعد خضوعها للفكر . أو قد تكون القوة الراسخة للحسوس
 بعد أن تم رسوخه في سياقه بواسطة عمل الفكر التفسيري . ولم يدرك
 هوم الاختلاف . وكان أحفاله *innom bereditas* (ميراثا ماعه أكثر
 من موائده) لكل الفلاسفة الذين جاؤوا بعده . أو على الأقل لكل الفلاسفة
 التي يتبع الصاح التحريش في ترانسا . فلقد شاع عند هذه الفلسفات
 القول بأن العالم الذي نعرفه هو شيء ما قد انشيء من مادة حسية . وأن
 أحكامنا الخاصة به تعتمد أساسا على التجربة . وأنا نتحقق منها بعد
 ذلك بالرجوع إلى التجربة أيضا . باعتبار التجربة هي مسودتنا
 أو - حسية - من الأشياء التي تدعى بالمادة الحسية . ولقد رأينا أنه عند
 الاستعمال السائد لهذه الكلمات والكلمات المقاربة لها لم يلتفت إلى تفرقة
 هوم بين التأثيرات والافتكار . وهو ما عاد بأوخم العواقب - وفي بداية
 هذا القسم رأينا شيئا أبعد من ذلك - فقد رأينا عدم اقتصار استخدام
 الكلمة للدلالة على كل من (١) . (٢) - بل هي تستخدم للدلالة كذلك
 وغالبا - على (٣) - فكلمة مادة حسية أو محسوسة . لا تستخدم للدلالة
 على شيء محلي في الاحساس فحسب - وفي هذه الحالة فإنها تختفى فوراً
 مرة أخرى - أو للدلالة على شيء قد تمت بعمل الوعي أو الخيال - وفي

هذه الحالة يكون المجال الوعيه الذى يمكن أن يستظهر منه هو الاحساس السابق . بل تستخدم اللغلة على شئ . يتم انضاده اعتمادا على استدلال الفهم . فلو جرت العادة على الخلط بين كل هذه الاشياء الثلاثة ، لوجب وقوع جانب من اللوم على هيووم ، الا اذا كنت قد أخطأت فى فهمه .

٧ - الوعى والعقيدة

يعول فعل الوعى - كما رأينا - التأثير الى فكرة ، لو يعول بمعنى آخر الاحساس الخام الى حيال . وهناك ترادف بين كلمة « وعى » وكلمة « حيال » اذا نظر اليهما باعتبارهما كلمتين دالتين على نوع معين من التجربة ، لو مرتبة من مراتبها . فهنا تدلان على شئ واحد هو مرتبة التجربة التى تحدث فيها هذا التحول . الا انه فى نطاق أبة تجرية مفردة من هذا النوع ، يوجد تمايز بين ما أحدث هذا التحول ، وما تعرض له - والوعى هو أول هذين الشيئين والخيال هو ثانيهما . فالخيال اذن هو الشكل الحديدي الذى ييمو فيه الشعور بعد تحوله بفعل الوعى .

هذا يؤيد الرأى الذى جاء فى نهاية الفصل الثامن بان الحساس مرتبة مساوية من التجربة تقع فى موقف وسط بين الاحساس والفهم . فهو يمثل نقطة التقاء عالم الأفكار بعالم التجربة الفهمية البحتة . فاذا أردنا إعادة ذكر هذا البيان ، استطعنا القول بان المحسوسات فى صورتها الأصلية ليست هى التى ترود الفهم بالملكة الحسية ، بل هى المحسوسات بعد أن تحولت الى أفكار الخيال بفعل الوعى .

ولقد ذكرت فى الفصل الثامن بيانا أوليا عن بنى التجربة ، اعتمد على تمايز بنى طرفين هما : الشعور والفكر . ويبدو الآن أننى قد عدلت على هذا الرأى ، واستضفت عنه بساير بين ثلاثة أطراف ، فيه يبدو للوعى مرتبة موصوفة فى التجربة ترط بين الطرفين الآخرين . الا ان هذه ليست بيتي . فالوعى ليس شيئا آخر غير الفكر : انه الفكر ذاته ، الا انه مرتبة من الفكر لم تبلغ بعد مرتبة الفهم - فما قصدته بالفكر فى الفصل الثامن - كما نستطيع أن نتجس الآن - لم يكن الفكر بلوسم معانيه ، اى الذى يعضمن الوعى ، بل كان الفكر فى معنى أضيق هو الفكر النموذجى par excellence او الفهم intellectio . وكل ما قبل عن الفكر مع ذلك فى القسم الأول من هذا الفصل لا ينطبق على الفهم intellectio فحسب ، بل ينطبق على الفكر بوجه عام ، ومن ثم فإنه ينطبق على الوعى - وغاية هذا القسم هى التوسع فى الكلام عن هذه النقطة .

ومهمة الفهم هي ادراك الصلات أو اشتاؤها - وهذا الصلح كما سرت في الفصل الثامن يتخذ مظهرين - أحدهما أول والأخر ثانوي - فالفهم في مهمته الأولى يدرك الصلات بين الأطراف التي اسميناها في الفصل الثامن بالمشاعر - الا أننا ندرك الآن ان هذه التسمية لم تنسب بالذقة - فما أدعوه الآن بالتأثيرات ليس المشاعر الصورية التي سبج التجربة النفسية البحتة - انها هذه المشاعر بعد أن تحولت بوساطة الوعي وأصبحت أفكارا - والفهم في مهمته الثانية يدرك الصلات بين أعمال التفهم في أول مراتبه ، أو بين ما تفكر فيه في مثل هذه الأفعال -

والوعي فعل من أعمال الفكر لولاه لا توفرت لنا كلمات يستطيع الفهم في صورته الأولى أن يكشف صلات بينها ، أو ما استطاع اتشبه هذه الصلات - من هذا يتضح ان الوعي يسي الفكر في شكله الأصلي الأساسي المطلق -

وباعتباره فكرا يهبط في يتوفر له الازدواج التطبيقي الذي يتصف به الفكر في معناه الأصلي - فهو فعل يمكن أن يحس تحققه أو يساه - أي أن تفكيره قد يكون صحيحا أو باطلا - غير أن هذا الكلام يبدو مجرأ - فلما كل الوعي غير محس بالصلات بين الأشياء ، ومي ثم فانه لا يفكر في صورة تصورات أو تعميمات ، فلذا فانه لا يخطئ - كما جعل الفهم بارجاع الأشياء الى التصورات الخاطئة - وعلى سبيل المثال - هو لا يستطيع التفكير في أن - هذا كلب - عندما يكون الشيء المائل أمامه قفا - ولو كانت الجملة التي يصر فيها الوعي عما يفكر فيه - كما سبق القول - حيلة مائلة للصدأ الآتية : - ان هذا هو كيف أشعر - لبدأ تفر احتمال اعتبار هذا الحكم باطلا - وفي هذه الحالة سيتميز الوعي بأنه نوع من الفكر غير قابل للخطأ - وهذا عند يكون مساويا للقول بأنه ليس نوعا من الفكر على الإطلاق -

الا ان الحكم : - ان هذا هو كيف أشعر - يحتمل بقبضا - فله مقابل هو - ليس هذا هو كيف أشعر - وتقررنا هذا الحكم يعني نفى مقابله - وحتى اذا لم يخطئ الوعي بالقول اخلاقا - فانه سيظل يشترك كل صور الفكر في اعتياده على نفى الخطأ - والوعي الحق اعتراف لانفسها بشاعرتنا - والوعي الباطل قد يعني انكارا لهذه المشاعر - أو بعبارة أخرى انه يعني ادراك - ان هذا الشعور ليس شعوري -

واحتمال مثل هذا الانكار معظمهم بالمثل في قصة التجربة المصيبة للاضغالية الى « تجربة ينتبه اليها » و « تجربة لا ينتبه اليها » ، وادراك ان التجربة التي ينتبه اليها هي « مبرهن » ، ولو أدرك أي شعور صليبي على هذا الوجه فإنه سيتحول من تأثير الى فكرة ، ومن ثم فإنه يتضح للوعي . او يتم ترويضه . فلذا لم يتم ادراكه ، فإنه سيقتصر ببساطة الى الجانب الآخر من الحد الفاصل ، أي أنه سيمتلك بغير انتباه اليه ، او يتجاهل . غير أن هناك احتمالا ثالثا وهو حدوث انخلاق في الادراك . فقد تحدث محاولة الا أنها تثبت فشلها . وهو مثل يتشابه مع قياسا بايوان حيوان متوحش هي بيتنا على أمل استئناسه ، وإذا أقدم هذا الحيوان بعد ذلك على العنصر ، هائلا شور وسرعه لسبيله ، فما أويلاه بالبيت بدلا من أن يصبح صديقا قد غدا عمرا .

ومن الواجب أن أسوق بعض البيانات لتوضيح هذا التشبيه . فاولا - من عوجه انتباهنا الى شعور معين أو يصبح على وعي به . ثم بعد ذلك نزعج ما أدركنا ، لا لأن الشعور يوصفه تأثيرا قد كان تأثيرا مزعجا ، بل لأن الفكرة التي حولناه اليها قد أثبتت أنها فكرة مزعجة . فحين لا نعرف كيف نضعها ، ونشعر بانقباض عند الاقدام على المحاولة . ولذا ننأزل عنها ، وننتج بانتباهنا الى شيء أقل رهبة .

وإذا اسمي هذه الحالة « اعتماد الوعي » ، اذ قد الوعي قد سمح لنفسه بالارشاد أو بالتعرض للفساد أثناء أدائه مهمته . فقد انصرف عن القيام بمهمة شاقة ، واتجه الى القيام بمهمة هينة . وهذه الحقيقة مألوفة تماما . ومهمة للغاية من أن تكون مجرد احتمال . ولنتط الى مثل الطفل الذي أصبح على وعي بنفسه . فهو بعد أن كان يولول آليا لمجرد الغضب قد غدا على وعي بذاته . وأدرك أن الغضب شعور خاص به . هذه الحالة الجديدة لو أمكن تنميتها بصورة صحيحة ، فستجعله قادرا على التحكم في الغضب . أما اذا كان المرغوب ليس سوى تجنب الغضب لهذا الغضب ، فإن هذه الحالة قد تسفر عن أحد أمرين - وما يحدث في الحالة الأولى ، هو تحسنا تحكم شعور ما ، بالانتباه الى شعور آخر . كان تنصرف الطفل عن الانتباه الى غضبه فتوقف العويل . وفي الحالة الثانية ، ما يحدث هو تحسنا تركيز انتباهنا على للشاعر ذاتها التي تهدد بالتحكم فيها . ومن ثم فإننا نتعلم كيف نتحكم فيها .

والشعور الذي انصرف عنه الانتباه ، سواء أحدث هذا بتوجيه أب احسن أو مربية حقها ، لم نتيجة لسوء تصرفنا ، لن يسقط من الانتباه

هاتيا . لأن الوعي لا يتجاهله ، بل يتكلمه ، ويعرف ما نتعلم كيميائه
 الانتكاه على هذا الانضغاط النفسي . بل من أجل الآخرين مسطرين على التجربة
 التي تم إنكارها ، كما يحدث عندما نتناول الإفطار ونحن في حالة غضب
 ونرفض الاعتراف بنسبة انحراف فلزاج الذي ظهر بوضوح في هذا الجو
 البينا ، ونحس بتبرم عنهما تظهر علامات الضيق على جميع أفراد
 العائلة .

والنقاش الذي يصعب بها الوعي باعتباره صورة من صور الفكر
 تؤثر في الخيالات التي يقوم بانسائها - فإذا فسد الوعي شاركه الخيال
 في هذا الفساد - وفي التحليل الصوري لأي شيء . أيا كان ، لا وجود لهذا
 الفساد . فالخيال هو مجرد عنصر في تجربتي الحسية الانفعالية أذكر
 عنه أنني ، وبذلك أثبت هذه التجربة في صورة فكرة ، ولا وجود
 لأي عنصر في تجربتي ليس من جهة المنتج يمثل هذا الحق ، ومن ثم فإن
 الخيال في صورته العصرية لا يمكن إطلاقاً أن يكون قاسداً ، إلا أنه إذا حدث
 أن أنكر الوعي أي عنصر من عناصر التجربة ، فإن هذا العنصر الذي يتركز
 عليه الانتباه والذي يدعى الوعي أنه يعصفه ، سيصبح أكثوبة . فهو من
 ذاته يسبح بحق الوعي الذي يطالب به . والوعي عندما يعال ، هكذا أشعر ،
 فإنه يقول شيئاً حقيقياً . ولكن العنصر المتكرر عندما يتردد حكماً معارضاً
 لذلك بالقول : أن هذا ليس ما أشعر به . في هذه الحالة فإنه يكون
 قد وصف هذه الحقيقة بالخطأ . فالصورة التي رسمها الوعي لتجربته
 لا تعد صورة متفصلة (أي تمت حقيقة ما حلمت قد حلفت مهمتها) . إنما هي
 صورة مختزلة على طريقة ياودلر ، أي ما خلفه عنها قد جعلها باطلة .

ولقد سبق للسكولوجيين بالفضل وحسب ما يصادفه الوعي من افساد
 بطرقتهم الخاصة - إذ أسوا انكار التجارب ، كتبوا ، وأسوا نسبة
 هذا الأمر للآخرين ، إبرازاً ، وأسوا تحييد التجارب في صورة كتلة
 من التجربة متجانسة في ذاتها (وهو ما يتحقق بالفصل للتجربة لو تم
 الانكار بطريقة منهجية) انفساما . كما أسوا انشاء تجربة مختزلة
 على طريقة ياودلر نعترف بأنها تجربتنا . استرسالا في الوهم - وبسوا
 كذلك المواقف الوهمية التي يتعرض لها من يعاني لسدا في الوعي ،
 عندما يصحح أمراً معتاداً . ولقد جاء بنفس هذه التعاليم منذ أمم دويد
 مسسوزا الذي شرح أفضل من أي مفكر آخر حتى الوعي الصادق وأهمته
 أساساً لحياة عقلية سليمة - فمشكلة الأخلاق عنده هي مسألة كيف يسيطر
 الإنسان على المشاعر ، باعتناوها هي التي حياته مطلوباً على لمره بحيث

سحول حياته من خضوع بسير للأهواء passion وعصاة من الأشياء . الى actio أو عمل مستمر ، أو احتاز للأشياء ، والإجابة التي جدها بسيطة الى حد يدعو الى العجب ، فقد قال : *Affectus qui passio est , desiderat esse passio , stimulatur enim clarum et distinctum formam ideam* (كتاب الأخلاق - الجزء الخامس - القضية الثالثة) .
ونعني أنه بمجرد اعتدائنا الى فكرة واضحة ومتمايزة عن الأهواء ، فإنها ستوقف عن كونها أهواء .

وبريف الوعي الفاعل لا ينتمى الى أى نوع من أنواع الزيف الضالمة اعترف بها . ونحن قسم الزيف الى نوعين : أخطأه وأكاذيب . وعندما سلج التحرية مرتبة الفكر ، يصبح الحد الفاصل بينهما صحيحا . وأخاه الحقيقة شيء ، والخطأ يحسن فيه شيء آخر . غير أنه فى مرتبة الوعي وجود الحد الفاصل بين الشئيين . إذ أن ما يوجد هو « بروتوبلازم » الزيف الذى ينبعثان منه عندما يسوان فيما بعد . والوعي الزائف عندما سكر ملامح حسنة من تحرشه فانه لا يتعرف خطأ يحسن به . لأن نيته ليست طيبة . أنه يحجم عن الاقدام على شيء من واجبه مواجهته . الا أنه لا يغفل أنه حقيقة . إذ لا وجود لأية حيلة يعبرها ويقوم بانفعاتها . إذا لجأنا الى لغة المعارف لقلنا أنه يخدع نفسه . الا أن هذا مجسود غير فى وصف ما يحدث لأى وعي . بعد تشبيهه بما يحدث عند مقارنة أى فهم بآخر (٩) .

وحالة فساد الوعي ليست مجرد مثل للزيف ، انه مثل كذلك للشر . وقيام المحللين النفسيين بالتدقيق فيه تنبع ضرور مصية واعتدائهم الى هذا الأصل من أبرز اتجاهات البحث التى وفق اليها العلم الحديث . وأقربها . وهى تتصل بالأسس العامة للصحة العقلية التى وضع سبينوزا أساسها . مثلاً تشمل الأبحاث الفصلة فى نسبة الطبيعة بمشروع العلم الكلى ، لنظيمة الرياضات الذى وضع دنكارت أساسه .

والآن ، كما قسمنا الزيف الى أخطأه وأكاذيب ، فإننا ستقسم الشرور الى شرور يمانى منها الانسان وشرور يرتكبها . وهذه الشرور تنقسم فى

(٩) الوعي الزائف - فيما اعتقد - هو ما تصده اللآلئ فى العبارة التى ترجمت بطريقة مؤسلة الى *the lie in the soul* (أكثورية فى الروح) - الجمهورية . (٨ - ٢ - ٢٨٢) .

حالة عدم تأثيرها على صلة الإنسان بما يحيط به ، واقتصرهما على التأثير في أحواله الحسائية والعقلية الى مرض وانم .

ولا تنبج اعراض أى وعى فاسد وآثاره ، أية حالة من هاتين الحالتين .
اد انهما لا تعد على وجه الدقة ، جرائم او شروا ، لان ضحاياهما لم يختاروا التورط فيها . كما انهم لا يستطيعون التفكير منها عندما يصدمون على اصلاح سلوكهم . فهذه ليست لمرضا بالاضبط ، لانها لا ترجع الى خلل وطبعي ، او الى تأثير قوى معادية على من يعاني منها ، بل ترجع الى سوء تصرف صاحبها . وفي حالة مقارنتها بالمرض مستبعد اقرب الى الشر .
كما انه في حالة مقارنتها بالشر ، مستبعد اقرب الى المرض .

والحق يقال انهما نوع من الشر البحت ، او الشر الذي لم يتحدد ، أى من الشر في ذاته الذي لم تتم قسسته بعد الى شر يعاني منه او كرامة .
وشر يرتكب او انم . ومقالة هل يعاني صاحب هذه الشرور نتيجة لسوء حظه او بسبب خطئه مسألة لا وجود لها . فهو في موقف أسوأ من موقع من يتعرض للحالتين البديلتين المشار اليهما . اذ ان السبب الخط قد يظل محتفظا بسلامته ، كما قد يظل الشرير محتفظا بسلامته ، أما من فسد وعيه فلا يوقع ان تحدث له أية ظروف محففة تنصت من باطنه .
أو تحي ، له من حارجه . فبإدراك الفساد قد تحكم فإن هذا يسمى ضياع روحه بحيث لا تصبح جهنم في نظره خرافة . ومهما قيل عن اهداء - أو عدم اهداء - المصلين النفسيين الى طريقة لاقلته ، أو انقاز من لم يبلغ عنهم هذا الشر شأوا بعيدا . فإن سمعهم في هذا السبيل قد احتل بالفعل مكانا عظيما في تاريخ حرب الانسان ضد قوى الظلام .

٨ - خلاصة

بلقنا الآن نقطة يستطاع عدما ان نستخلص من نتائج المناقشة نظرية عامة في الخيال . فكل الفكر قائم على افتراض مسبق وجود الشور . وكل القضايا التي تدور عن نتائج أفكارنا تتبع أحد نوعين .
فهي إما أحكام خاصة بالتشاعر وتدعى في هذه الحالة تجريبية ، أو أحكام خاصة بما يقوم به الفكر . وتدعى في هذه الحالة أحكاما أولية a priori .
والفكر ، هنا يعني الفهم ، والشور لا يعني الشور بمعناه الحق ، بل يعني الخيال .

وللشعور الحق ، أو التجربة النفسية طابع مزدوج - فهي احساس وانفعال - وهي قد نبتت أساسا ، أو تقتصر في انتباهها على جانب أو آخر - أما تجربة الشعور ، كما صادفها بالفعل - ففيها وحدة محكمة صحيح بين هذين الجانبين - فكل شعور يضم الجانبين الحسية والانفعالية معا - من هذا يتضح أن الشعور الحق تجربة فيها يحتكر مجال نظرتنا ما نشعر به الآن ، وما شعرنا به في الماضي أو سنتشعر به في المستقبل ، أو قد نشعر به في مناسبة مختلفة لا يتصل لها إطلاقا ، ولا يصح لأي شيء في نظرنا - والواقع أن هذه الأشياء لها معنى بالطبع في نظرنا ، وبما كنا أن نكون فكرة عنها ، أحيانا تكون صحيحة إلى حد ما بقدر جلاله - غير أن هذا يرجع إلى قوتنا على القيام بإنشاء أخرى ، إلى جانب الشعور الصرف -

وإذا أكلت أية صلة بين ما أشعر به الآن وما شعرت به في الماضي أو ما أتوقع الشعور به في ظروف مختلفة ، لأن تأكيدي لن يستند إلى مجرد الشعور الخالص - إذ أن الشعور البحث حتى إذا استطاع أن يعرفني ما أشعر به الآن ، فإنه لن يستطيع تعرضي بالطرف الآخر من الصلة - ومن هنا تكون الملاءمة الحسية المزعومة التي توصف وكأنها منظمة في عائلات أو فئات أو ما شابه ذلك ، ليست هي نفس المشاعر كما تحدث لنا بالفعل ، أي محسوسات ذات شحنات انفعالية خاصة بها - أنها ليست حتى مجرد المنصر الحسي في هذه المشاعر بعد تعقيها وتجسديها من شحناتها الانفعالية - أنها شيء بعيد الاختلاف - وفضلا عن ذلك ، فإن الشعور البحث لن يستطيع تعريضني حتى بما أشعر به الآن - فانا إذا حاولت تركيز انتباهي على هذا الشعور الحاضر حتى أستطيع تبين جانب من طابعه ، فسأرى أنه قد تغير بالفعل قبل أن أتمكن من تحقيق ذلك - وإذا نحنت في تحقيق ذلك ، وهو الاحتمال الآخر (وواضح أننا قادرون على النجاح - إلا ما كان باستطاعتنا أن نعرف عن الشعور أي شيء من التي سبق لنا بيانها بالفعل) ، فمن الواضح تثبت الشعور الذي أفتته إليه أو اتقاربه بطريقة ما حتى أتمكن من دراسته - وهذا يعني أنه ينبغي أن نتوقف عن كونه شعورا بحتا - وأن يمر بمرحلة جديدة في وجوده -

هذه المرحلة الجديدة لا يهتدى إليها اعتمادا على عملية سابقة لفعل الانتباه ، بل يهتدى إليها اعتمادا على هذا الفعل ذاته - والانتباه - أو الدراية - فعل مختلف عن الشعور والبحث ، يقوم أساسا على الفراض سبق وجود الشعور - ومهمة وحده هو أنه بدلا من أن تشغل الإحساسات والانفعالات الحاكمة مجال نظرتنا كله ، فاننا نستطيع كذلك أن نكون

على دواية بانفسنا باعتبارها القائمة بالشعور بهذه الأشياء . ومن الناحية النظرية يؤتى هذا الفصل الجديد الى اتساع مجال طرئنا ، التي تتسع نتيجة لهذا الفصل لفصل الشعور كما تتسع للشيء الذي يتم الشعور به . ومن الناحية العملية ، يؤكد هذا الفصل ذاتا باعتبارها أصحاح هذه المتاعر . واعتقادا على هذا التاكيد الذاتي ، عاننا منحكم في شعاعنا ، لأن هذا يسي أنها لم تعد تجارب تمثل نفسها علينا بغير دوايتنا ، بل أصبحت تجارب تمارس فيها فاعليسا - وهي ثم محل سيطرنا عليها محل سيطرتها العظمية علينا . فمن ناحية ، يصح باستطاعتنا الوقوف في وجهها بحيث لا يمكنها تقرير أفعالنا بدون قيد أو شرط . ومن ناحية ثانية ، يصح بإمكاننا إبطالها واستحضارها وفقا لمشيئنا . وهكذا نكون قد تحولت من تأثيرات حسية الى أفكار للخيال .

وبعد اكتسابها هذه القدرة الجديدة ، وانتهاء سيطرتها علينا ، وخضوعها لإرادتنا ، عاجها ظل مشاعر . أي متاعر من هس النوع كما كان حالها من قبل . إلا أنها لم تعد مجرد احساسات ، بل أصبحت ما يدعوه بالحيالات . وهي حجة ، لا يختلف الخيال من الاحساس . إذ أن الأشياء التي نتخيلها هي يمينها الأشياء التي يستلها في الاحساس السحت (كالألوان وغيرها) . ومن جهة أخرى ، هناك اختلاف سابق ، وذلك بعد أن تم ترويضها وإبطالها وفقا للطريقة السابق إبطالها . وفعل الوعي هو الذي اصطلح جدا للترويض ، وهو نوع من الفكر .

وعلى وجه التحديد هو نوع من الفكر يقع قريبا من الاحساس أو الشعور البحت . وكل تقدم أمده في الفكر يستند اليه ، ولا يصاحبه مع الشعور في حالته الطبيعية ، بل مع الشعور بعد تحوله حكمة الى خيال (١) . ولعمد الغشابة والاضطراب بين شعور وأحر ، ولتصنيفه أو تصنيفه في اواع أخرى من الأنساق غير الفئات ، وتصنيفه في سياق

(١) انظر كتاب كاس [عند العقل الخالص] (٧٨ - ١٠٢ - B) ترجمة كتب صحت من ١١٢ ، وفيه وصف الخيال بأنه (حكمة عمياء لا تعرف عنها) تقع في عواقع وسط بين الاصل (ويعني الفصل للاميل بالمصنوعات الحق ٤ - المادة الحسية - أو المصنوعات المعولة في الفكر كما هو الحال عند التجربة للحقيقة) وبين الفهم . وهذا يتوافق مع منسوب هرمم الفائل من المعولة تعني بالأفكار وليس بالتأثيرات . ٧١ أن كاس لم يتوسع في الفكرة التي تؤثر بها هذا إلا في فصل « Schemata of the categories » المقيم الاعمية ، (والتي شيء يوجه عام فهمه لهذا السبب) .

رسمي وعلم جريا . من الواجب أولا أن ينتبه إلى أي شعور يتأصل على هذا الوجه ، وأن يثبت أمام العقل بوصفه شيئا له طابع يفضيه . وهذا الانتباه يحوله إلى خيال .

والوعي نفسه لا يعمل أي شيء من هذه الأشياء . مهمته مقصوره على مهيد الطريق لها . وهو في ذاته لا يفعل شيئا سوى الانتباه إلى أي شعور يتأبى هنا والآن . وعند انتباهه إلى أي شعور حاضر ، يقوم بتثبيت هذا الشعور ، وإن كان هذا يتحقق على حساب تحوله إلى شيء آخر جديد ، لم يعد مجرد شعور بحت (تأثير) ، بل أصبح شعورا مروضا أو حيويا (فكرة) . إلا أنه لا يقارن بين فكرة وأخرى . فإذا اضرنا أني تمت أثناء اشغالي بأية فكرة على هذا الوجه باستدعاء فكرة أخرى ، فإن الفكرة الجديدة لن تظهر إلى جانب الفكرة القديمة باعتبارها تجريبتين متمايزتين . فظهرت كشيء إية صلات بينهما . فالمكرتان تمتزجان في فكرة واحدة . فظهرت الفكرة الجديدة نفسها تلويها خاصا للفكرة القديمة ، أو تحويرا لها . وهكذا يتشابه الخيال مع الشاعر في أن موضوعه لا يتألف من كثرة من الأطراف بينها صلات . بل هو وحدة معرفة لا تتجزأ ، أو مجرد هنا والآن . فالتصورات الخاصة بالماضي والمستقبل والممكن والفرصى لا معنى لها عنه الخيال ، كما هو الحال عند الشعور ذاته . أنها تصورات لا تظهر إلا في حالة تقم لاحق للفكر .

لهذا السبب ، عندما يقال إن الخيال قادر على استدعاء الشعور وفقا لمحتثته . فإن هذا لا يعنى أسمى عندما أتخيل ، فأمضى أكون في البداية فكرة للشعور ثم بعد ذلك أقوم باستدعائها إلى حضرتي - أن أمكن القول - باعتبارها شعورا حقا . كما أنه لا يعنى أنني أستطيع أن أعرض في مخيلتي مختلف المشاعر التي قد استمتع بها واستحضر من بينها ما يروني . وتكوين فكرة عن الشعور يعنى بالفعل الشعور بها في الخيال . هذا يعنى أن الخيال - أعنى - أي أنه غير قادر على التمكن نتائج اعتمادا على تصورها باعتبارها غايات ، قبل ممارستها لها . والحرية التي يتمتع بها ليست حرية إنجاز أية خطوة ، أو حرية اختيار بين خطط بديلة ممكنة . فهذه خصائص متقلبة تنسج مرحلة تجيء فيما بعد .

وال نفس هذه المرحلة التي تعني فيما بعد تنتمي التفرقة بين الصديق والخطأ . إذا نظر إليها باعتبارها تفرقة بين بيانات صداقة وبيانات باطلية عن الصلات بين الأشياء . إلا أن هذه التفرقة تنطبق من ناحية

خاصه على الوعي ، وعن تم على الخيال . فالوعي لى يستطيع اطلاقا الابتعاد الى اكثر من جزء من المجال الحسى الاتفعاى الشامل ، الا انه اما ان يعترف بهذا الجزء من المجال شيئا يضمى اليه ، او يرفض الاعتراف به . وفي الحالة الأخيرة لا تتجاهل مشاعر معينة بل تفكر ، فان النفس الواعية تنكر مسئوليتها عنها ، وبذلك تحاول التهرب من الخضوع لها ، ولا تقابل باخضاعها لها . وهذا هو « الوعي الخامس » الذى يصد مصدر ما اسماء السيكلوجيون بالكبت . وما يتخيله هذا الوعي يسهم فى فساده . فهو لا ينجى الا بأوهام عاطفية ، أو صوور مختزلة من التجسرية على طريقة باودلر ، أو « بانكار وجدانية ماضية » كما قال سبيوزا . ويلجأ العقل الى همه الأشياء هروبا من وقائع التجربة ، وبذلك يستسلم الى قوة المشاعر التى رفض مواجهتها .

المجلد الثاني عشر

اللغة

١ - الرمز والتعبير

اللغة باعتبارها مظهرا من مظاهر التجربة في مستوى الوعي تظهر الى حيز الوجود في الوقت الذي يظهر فيه الخيال . وفي هذه المرحلة تتسم بخصوصياتها الأصلية التي لا تفقدها إطلاقا مع صاعد من تحويل ، (وهو امر يسبقه قسما بعد) في حالة تكيفها مع حاجات الفهم .

واللغة في حالتها الأصلية ، أو النظرية ، تتسم بأنها خيالية أو تعبيرية ، ووصفها بأنها خيالية يمس تحديد ماهيتها . ووصفها بأنها تمثيلية يمس تحديد مهتها . فهي فعل خيالي يقوم بالتعبير عن الانفعالات . ولغة الفكر هي الشيء نفسه بعد أن اصطنع بصورة الفكر ، أو تحول بحيث يستطيع التعبير عن الفكر . وسأحاول أن أبين عند استخلاص النتائج نادر التعبير عن أي فكر بمطابق بالتعبير عن الانفعال الذي يصحبه .

ولقد نبي الاختلاف بين هاتين المهنتين اللتين تقوم بهما اللغة باتباع جملة سبل ، وليس ثمة ما يدعو لسمدهما (١) . واحتمى هذه السبل هي التفرقة بين اللغة الحقة . والرمزية . والرمز (كما تدل الكلمة اليونانية) هو شيء يمتد الى بعد اتفاق ، وتلك جميع الأطراف باعتباره يعقني مقصدا حيننا بطريقة صحيحة . وبعد هذا القول قد وفق في بيان كيفية

(١) التفرقة التي جاء بها الفيلسوف ريتشاردس بين « الاستخدام العلمي للغة » و « الاستخدام الانطوائى لها » محجبه الكلام عنها فيما بعد (ص ٨) .

أكسب الكلمات معانيها في لغة الفكر ، أي في حالة كون الكلمات ذات طابع فكري بحث ، وهو أمر مآدر الحثوث في الواقع . ولكن لا يصح اعتباره صحيحا عن اللغة بمعناها الحق ، لأن الاتفاق المتراض الذي يقرر بوساطته معنى أية كلمة مطاة يصي حثوث مناقشة سابقة لسمعت عن الاتفاق الذي امتدى إليه . وما لم تكن اللغة موجودة وقادرة بالفعل على تحديد نقط الخلاف ، فإن المناقشة لن تتحقق .

والرمزية أو لغة الفكر ننضم إلى سبق وجود لغة خياله أو لغة حقه . لهذا السبب يتجنب علم الاقتصاد على دراسة اللغة باعتبارها لغة ، بل يلزم العلم بأبحاث في كلتا اللغتين . غير أن الوضع قد انقلب في النظرية النقدية لغة وأدى ذلك إلى عراقة وحية ، فاللغة بمعناها الحق قد جعلت مساوية للرمزية . وهي حالة علم تجاهل مهمتها التحيرية كليا حذنب محاولة لتفسير هذه اللغة على أنها مهمة ثانوية سقطت طرقة ما بعد بحور المهمة الرمزية . وعندما عال صوير في كتابه (اللوياتان - الجزء الأول - الفصل الرابع) أن فائده الكلام الأولى هي ، تحصيل العلم ، وأن أول ما يحتاج إليه لتحقيق هذه الغاية هو ، صحة تعريف الكلمات ، كل في الواضح أنه قد جعل اللغة بوجه عام مماثلة للغة الفكر أو الرمزية . وعندما عرف لوك الكلمة بأنها صوت قد جعل إشارة دالة على فكرة (يقال في الطبيعة الأساسية - الجزء الثالث - الفصل الأول - ٢) ، كان أقل صراحة في إفصاحه عن الخطأ ، ولكنه بالرغم من هذا قد سلم به بوجه عام . وعلى الرغم من أن بركل قد أتبع معنى الرأي بصفة عامة إلا أنه قد اعترف بفائده ثابته للكلمات وهي : « إدراك تأثير سلوكنا ونفائلنا ، وهو ما يحقق أما بإشاء قواعد تعمل بموجبهها أو بإثارة مشاعر وأهواء وانفعالات في هوسنا » (السيعرون أو الفيلسوف الصغير - الفصل السابع - مؤلفات بركل - طعة هيرد - الجزء الثاني - ص ٣٢٧) ، والتشقة مهمة ، إلا أن هذا المعنى الثامن مازال ينبع استخدام اللغة لأغراض الفكر ، لأن البحث عن سبل لتحقيق غاية معينة (التأثير في سلوك الآخرين وغير ذلك) هو فعل فكري أيضا . باستخدام اللغة وسيلة لاثارة مشاعر معينة عند الآخرين ، ليس أمرا مائلا لاستخدامها للتعبير عن المشاعر التي تنصنا .

واليوم يكاد يكون من الأهور المسلم بها ، القول بأن اللغة يصنها الحق رمزية على أساس المعنى السابق لإصاحه لها . ولو كان الأمر كذلك ، لأدى هذا إلى نتائج معينة - فعند نوحى دقة الاستخدام ، يجب أن يستخدم كل ومن بمعنى مفرد لا بتغير ولن يعرف تعريفا دقيقا . بناء

على ذلك . اذا أردنا صحة استخدام اللغة ، ينبغي أن نستخدم كل كلمة على هذا الوجه . ولن نتحدث على هذا الوجه أيضا . فإذا تبين أن هذا الأمر غير عملي (وصيبيير على العوام ذلك) تكون النتيجة المستخلصة من أن الكلمات « العادية » غير مناسبة في تسميتها للاصطلاح بمعناها ، وأنه إذا أريد التعبير عن الفكر بدقة ، من الواجب أن تستبدل بهذه الكلمات لغة علمية منبسطة (لغة فلسفية) . وإلى جانب هذا هناك نتيجة أخرى ، وهي أنه كما يتحتم على أي إنسان قبل بدء استخدام أي رمز في الرياضيات وما شابهها أن يعرف ما يعنيه هذا الرمز ، كذلك عند بدء اكتساب الطفل لغة القومية ينبغي أن تشرح له أولا كل كلمة سيستخدمها . ومن المفروض بالعمل أن يحقق ذلك بطريقة أمه أو أي إنسان يقوم بتعليمه . فعليها أن تشير إلى النار وتقول له . « هذه نار » . وسطية اللبن وتقول له : « هذا لبن » . وأرد تلمس سبائته وتقول له . « هذه سبابة » . وهلم جرا . وعندما تتبين الحقيقة سيظهر احتمال قول الأم وهي تشير إلى النار كلمة « لطيفة » ، أو قولها وهي تناولها اللبن كلمة « لذيذ » . أو قولها عندما يلمس سبائته : « هذا الحشيش قد توجه إلى السوق » . في هذه الحالة لوفق بمبر عن سببه ذلك ربما جاء على لسان ناظر مدرسة حرامي وهو : « أن الوالدين هما آخر أناس في العالم حصلوا لرعاية الأطفال » .

وسبب عدم اقدام أي أم على تعليم اللغة على هذا الوجه هو تعذر اجراء ذلك . لأن إيهاب الإشارات المفترضة وما شابهها لها نفس طابع اللغة . فلذا ، أما أن يتعلم الطفل في البداية لغة الإيهادات هذه حتى يساعده على تعلم اللغة الانجليزية ، أو ينفي افتراض « تعثره » في لغة الإيهادات لفادتها . على أنها إذا افترضنا امكان قيام الطفل بذلك ، فاما برغب في معرفة كيف يفعل بذلك . بينما لا تقدر القطة على ذلك (لأنك لن تستطيع البتة أن تعلم قطة ما الذي تعنيه بالإشارة) . فلو كان الأمر كذلك . فلماذا لا يستطيع الطفل أن يتعثر (والواقع أنه يفعل ذلك) بنفس الطريقة في طلي اللغة الانجليزية .

ولو أن الظروف قد ساعدت في الواقع أي باحث نظري لغوي على الفحاح إلى أي بت حصة . فانه سرى شيئا مختلفا يجري هناك . فهو لن يسمح للأم وهي تنتم بكلمات متفردة إلى طفلها . بل سيسمها وهي تصب سحلا من الكلمات . أكثرها لا يتجه إلى تعديد أسماء الأشياء ، أما تغير بواسطتها عن سرورها بصحبته . والطفل يجيب عليها بالبقية والوحدة . ومرود الرمز تصبح هذه الأصوات أكثر وضوحا . وعاجلا

أو أجلا يسمح الطفل وهو يقلد حثاثا عبارات سمعها في بعض مناسبات معينة ، عندما تظهر مناسبات جديدة يفكر أنها تتطلب هذه العبارات . فإذا حدث أن اعتادت أمه التكلم بطريقة مماثلة لطريقة الأختال ، وإن نزل Hatty off عند حلق قبعتها ، فإن الطفل سيقول علما يخلع قبعتها ويلبئها من عربته وهو يسير بارتياح عظيم : « Hattaw » .

في هذه الحالة الصوت « Hattaw » ليس برمر . فلم يحدث اتفاق بين الأم والطفل على اعتباره دالا على « حلق القبة » - فالطفل يراه صوتا يحدث عندما يخلع أي أنساق قبعتها - فهو قد استمع إلى أمه وهي تحدث هذا الصوت عندما تقوم بخلع قبعتها . وبه على ذلك ، فإن أحداث هذا الصوت في ذاته يصبح دالا على عملية خلع القبة في ذاتها . وليس هناك أي وجه شبه على الإطلاق بين صلة أحداث الصوت وخلع القبة ، والصلة الغائبة بين الرمر (+) والجمع بين عديدين (وهو أمر بعيد عن تصور الطفل) - فضلا عن ذلك ، فهل يدرك الطفل أن الصوت شيء يجمع بين رمرين ، أحدهما يدل على القبة والآخر يدل على الخلع ؟ إن حلق القبة ذاته فعل مجرد ، والصوت الذي يحدقه أي أمرى عند القيام بذلك هو صوت مجرد . وتقسيم أصوات الكلمات إلى أصوات ساكنة وأصوات متحركة ، أو إعرابها نحويا هو أمر يعوق قدرة الطفل مثل تشريح أية حركة جسمانية وتقسيمها إلى عدد من الحركات الجسمانية سواء بسواء .

وربما كان الأقرب إلى الحقيقة هو أنكار اعتبار Hattaw رمزا ، واعتبارها مصبرا ، فكلمة Hattaw لا تعبر عن فعل خلع القبة ، بل تعبر عن الارتياح الملحوظ الذي يشعر به الطفل لسبب ما عند حملها . وبعبارة أخرى ، أنها تعبر عن الشعور الذي يشعر به الطفل لدى قيامه بذلك . وإذا توحينا زيادة الدقة لقلنا أن الصوت « Hattaw » ليس هو التعبيري ، بل الفعل الخاص بأحداث هذا الصوت ، لأن القول بأن أي فعل يعبر عن فعل آخر مرادف ، والقول بأنه يعبر عن شعور يعنى بالتأكيد شيئا ما . فعلينا أن نحاول تقرير ما يعنيه .

٢ - التعبير النفسي

ولكن نحقق ذلك ، علينا أن نبدا بملاحظة أن التعبير اللغوي ليس بالوع الواحد من التعبير ، كما أنه ليس أكثرها بدائية . فهناك نوع آخر ، وهو يختلف عن التعبير اللغوي من ناحية حدوثه مستقلا عن الوعي ، ويعد مظهرا من مظاهر التجربة غير مرتبها النفسية البحتة . هذا النوع ساسية بالتعبير النفسي .

وهذا النوع يتألف من أفعال بدنية لا أوادية ، بل ربما تألف أحيانا من أفعال بدنية تقتصر انتقارا كاملا إلى الوعي . وهي أفعال تنصل بطريقه خاصة بالانفعالات التي يقال إنها تعبر عنها . فمثلا تعبر بعض أفعال تقليب الوجه عن الألم ، كما يعبر عن الخوف بواضى العضلات واصفرار البشرة وبرودتها ، وما إلى ذلك . وفي هذه الحالات ، نشعر بالانفعال المسبر عنه ، كما نشعر كذلك بالفعل البدنى الذى عبر عن ذلك ، أو بالانفعال المركبة التى عبرت عنه . والصلة بين هذه الأفعال التى نشعر اليها بقولنا إن الفعل يعبر عن الانفعال هى بالطبع صلة رابطة ضرورية ولا يجوز قلبها . فنحن نتجهز « لأننا » نشعر بالألم ، والعكس ليس صحيحا . وكلمة « لأننا » قد استغضت للدلالة على وجود عرج من النجىة ، يغير معديدها -

وهى ناحية الصلة ، ناهيا مائلة للصلة بين المحسوس وشحنه الانفعالية ، أى من ناحية تلقائيتها . فالتشبهان المتصلان ليسا مجريئى تمايزين ، بل هما عنصران فى معنى واحد لا تنجزا . محسوس التوتر الضلى الذى يظهر عندما نرتسم فى وجوها علامات الألم وثيق الصلة بالألم . وهذه الصلة مائلة فى توقفها للصلة بين اللون القرمزى الذى نرعى منه الطفل فى المثل الذى سبق ذكره ، والفزع الذى أحدثه ، غير أنه برعى ما بين المتطلب من مسائل من ناحية توقف الصلة بين عناصرها ، فإن ترتيب العناصر التى يتألف منها المثل مختلف ، بل متعارض بحق - فالفزع هو الشحنة الانفعالية للون ، والمحسوس اللوى هو من الناحية المنطقة (وإن لم يكن من الناحية الرمنية) سابق لهذا الفزع - والألم ليس بالشحنة الانفعالية للتور الذى ظهر فى عضلات الوجه - فالمحسوس هنا ليس سابقا للانفعال بل هو لاحق له -

ولقد وصفت الحالتان فى الواقع وصفا ناقصا . فلقد سمينا عند كلامنا عن الحالة الأولى ذكر المحسوس الأصل (الذى قد يكون مثلا تقطعا ممويا) - وفى الحالة الثانية ، سمينا ذكر تميزات الطفل عن قزعه ، وهو رد فعل مركب قد يوصف بأنه قشعريرة ، فإذا اكمل هذا النقص فستماثل الحالتان - وإذا مررنا بحصر التعبير البنى ، فحصل على تحليل مكمل للمثل الذى ذكرناه عن الطفل الذى أصابه الفزع فى الفصل الثامن .

فلدينا الآن : (١) محسوس اللون القرمزى (أو بالأحرى مجال مرئى يحتوى على هذا اللون) : (٢) والفزع باعتباره الشحنة الانفعالية الخاصة بهذا المجال (٣) والقشعريرة التى عبرت عن هذا الفزع . ولمى

الحالة الأخرى لدينا : (١) التقلص الحوى بوصفه موصوسا (أو بالأحرى
 «حالا من الاحساس العضوى الذى يحتوى على هذا المحسوس الخاص
 بالاحتشاء) - (٢) والالم الذى يمد شحنة انفعالية خاصة به (٣) . والتجهوم
 الذى عبر عن هذا الالم . وكل حالة بحرية قائمة بذاتها . ويكشف تحليلها
 عن قوام يتألف من ثلاثة عناصر تسع ترتيبا معجدا .

وكل نوع من الاعمال ، واثر من آثاره يحدث فى المرتبة النفسية
 البسطة من التجربة ، له ما يتناظره من تغير يطرأ على المضللات أو جهاز
 الدورة الدموية أو الغدد (١) . وتقوم هذه الأعمال النظرية - وفنا للمعنى
 الذى نناقشه الآن - بالتعبير عنه . ونوقف القسرة على ملاحظة هذه
 التغيرات وصحة تفسيرها على مهارة الملاحظ . ونفسر ما نستطيع ان
 نتبين ، فان الافتقار الى مثل هذه المهارة وحده هو الذى يحول بيننا وبين
 ادراك الاعمال النفسية التى تحدث لدى من يصادفهم من الناس ،
 وقراءتها كأيها كتاب مفتوح . غير ان الملاحظة والتفسير عمليتان فكريتان ،
 ولا يعتمد ادراك معنى التعبير النفسى على حاتين العمليتين فحسب ، فهناك
 نوع من المستوى الانفعالية الذى قد تحدث بسبب أى فعل فكري ، وحتى يتغير
 وحود الوعى . وهذه واقعه مألوفة . ويبدو مربعة لأها تظهر وكأنها غير
 خاضعة للتفسير فى حالة الانسان - فانتشار الفكر بين أى جمع لا يرجع الى
 ازعاج كل شخص على حدة ، كما انه لا يرجع الى أى اتصال بينه وبين
 الآخرين عن طريق الكلام . فهو يحدث فى حالة عدم توفى هذه الاشياء .
 إذ قد يهرع أى شخص لجرى الفرع الذى يصيب حظه - والتعبير النفسى
 عن الخوف لدى أى شخص يبدو للشخص الآخر مركبا من الحسوسات
 المنجموبة شحنا مباشرا بالفرع . والخوف ليس بالانفعال الوحيد الذى
 يعد معديا هكذا ، إذ يحدث نفس الشيء فى حالة أى انفعال ينتمى الى مرتبة
 التجربة النفسية . فمثلا تكلمى رؤية أى انسان وهو يتألم ، أو الاستماع
 الى صوته وهو يتوجع ، لاحتلت صفى لاله عندما . وبماكاننا ان نحس
 بهذا التعبير فى أجسامنا . عندما نشعر بوجع أو قسمة فى أقدامنا
 أو بحساسية فى أحشائنا ، وما شابه ذلك .

(١) يقصد بالعدد العدد المصماء وحدها . ويستطيع حتى أصماب حالة الشم
 المنجموبة ان يكتشفوا فى أصمابهم الحالة بين اقرار العدد والاحساس بروائح معينة .
 وفى بعض الأحيان ان لدى الحيوانات التى تتصلب بحدة حاسة الشم كالكلاب لغة معينة للشم
 مسائل فديتها للتعبير لغة أقدامات الوجه اللاإرادية حتما .

وهذا « المتعاطف » (وهي أبسط الكلمات وأفضلها للدلالة على الجديوى التى وصفناها) يمكن ملاحظته وجوده لدى حيوانات أخرى غير الإنسان ، كما يمكن ملاحظته لدى حيوانات من مختلف الأنواع ، وأصح بالذكر مثلا صلة الإنسان بحيواناته الأليفة - فالكلب قد يمشى شخصاً لأنه يخشاه ، وإذا أردت أن تمنع كلباً لصك ، فما عليك إلا أن تشع بالخوف منه - وهما طنت أنك قد نجحت فى إخفاء اضطرابك النفسى فإن الكلب يشعر به ، أو يسمى أصح أنه يشعر بالاضطراب النفسى فى نفسه ، الذى قلته عنك - والصلة عيها موجودة بين الإنسان والحيوانات الموحشة -

والصوره التى سببو فيها هذه الطوى لم يتوقف بالطبع على التكوين النفسى للمخلوق الذى انتعلبت إليه - فالدمر الذى يشعر به الأربس لى يهور عند انتقاله إلى الكلب الذى يطارد دغرا - بل رغبة فى القتل - لأن طبيعة الكلب النفسية هي طبيعة حيوان صياد - وكلنا نعرف أن الكلاب تطارد القطة لأنها تجرى منها ، وعندما يظهر القطة خوفاً من الكلب ، فإن هذا لا يعنى قيام الكلب بالاستدلال على هذا الوجه : « هذا القطة يحاذى مى ، ومن الواضح أنه يعتقد أننى سأقتله ، ولهذا فاما أعتقد أننى قادر على ذلك ، إذن فيها » - إنما ما يحدث هو استجابة مباشرة تيلو فى صورة أنفالى عنائى »

والتهير النفسى هو التعبير الوحيد الذى تستطيع الانفعالات النفسية تحقيقه (وإن استطاع التعبير عنها فى صورة أخرى إلا إذا حولت بفعل الوعى من تأثيرات إلى أفكار ، كما مسرى فى القسم التالى) - إلا أن الانفعالات النفسية ليست بالانفعالات الوحيدة التى يمكن التعبير عنها نفسياً ، فهناك طائفة معينة من الامعالات لا تبصت إلا فى حالة الوعى بالذات ، ومن أمثلتها التى يمكن ذكرها للدلالة على ذلك : البغض والحب والغضب والخيال - والغضب شعور بالعداء ، فهو يمثل اتجاها نحو شىء نعتبره قد اعترض رغباتنا - أو سبب إلأ لنا - ومن مستلزمات حدوث هذا الانفعال أن تكون على ذراية بانفسنا - والحب شعور نحو شىء نشعر أن كياننا مرتبط به ، يحدث يد أى فعل يلحق به أو أى ، نفساً لانفسنا أو أى - والغضب برغم اختلافه عن البغض بسبب عدم تطلبه أية فكرة عن أى شىء يشعها أو شخص يشعها ، إلا أنه يفسأه فى قوله وعيا بانفلاقنا أو بوجود شىء يترض سبيلنا - والتعجل هو الوعى بطبقتنا أو بدم فلانيتنا -

والاعمال الوعى هذه بخلاف الاعمال النفسية الغائصة تسمح بالتعبير عنها بواسطة اللغة ، أى فى عبارات وإيماءات موجبة ، وما شابه ذلك . إلا أن لديها كذلك سمياتها النفسية الخاصة بها مثل حسرة الحجل التى تصحب الاسترخاء العضلى ، أو ثورة الغضب وما يصحبها من توتر عصبي وتصلب . من هذا يتضح أن الاتصال النفسى هو شحنة انفعالية خاصة بمحموس . أما اتصال الوعى فهو شحنة خاصة يتوع معين من الوعى ، وليست خاصة بمحموس . ومن ثم لذا تساهلنا عن المحسوس الذى يد الحجل شحنته الانفعالية ، ورائنا بعن ألا وجود لأى محسوس خلاف الاحساس بسخونة فى البدن وارتخاء العضلات ، فأتنا قد رفض نظرة البدايه القائلة بأن وجوها سحر لأننا فضيل ، وقد نعرض اكتشافا متبرا للمعشاة وهو أننا نجعل لأى وجوها تحبر . ولكن كى ما قلناه هو أحداث مفارقة قائمة على امساك فهم بأن جيلنا لسلسلة الأشياء الآتية :

(١) اللون القرمزى . (٢) الخوف (٣) القشعريرة (فى حالة الانفعالات النفسية) . سلسلة عن اعمال الوعى المناظرة لها وهى :

(١) الوعى بفصنا (وهو ليس محسوسا بل حالة من حالات الوعى)

(٢) الضحل (٣) حسرة الوجه . من هذا يتبين أن نظرة البدايه صعيه .

أما نظرية جيسى - لاتي فمخالفة -

فلماذا إذن يصير هكذا عن اعمال الوعى بطريقتين مختلفتين ؟ ان الإجابة عن ذلك كلمه فى الصله بين أى مستوى من مستويات التجربة والمستوى الأعلى منه . فالمستوى الأعلى يختلف عن المستوى الأدنى بسبب اشتغاله على أساس تنظيى جديد . وهذا الأساس لا يحل محل الأساس القديم بل هو يوضع فوقه . ويستمر بقاء التجربة فى مرتبتها الأولى من خلال المرتبة الأعلى منها فى صورة شبيهة بضى الشئ (وإن لم تكن ماثلة) لبقاء المادة للوجود من قبل عتلم يفرض شكل جديد عليها . وسوف نستفيد من هذا التشابه ونستخدمه مجازا يساعد على الايضاح . ووفقا لهذا المسمى المجازى للكلمات . فإن أية تجربة جديدة ذات مرتبة أعلى يمكن أن توصف باتباع إحدى وسيلتين . فهى من الناحية الصورية ، شئ جديد فريد ، لا يستطاع وصفه الا وفقا لحالته . وهى من الناحية المادية ، لا تزيد عن تجميع معين لعناصر سبق وجودها فى المرتبة الأدنى وتسمح بالوصف بلفظ هذه العناصر الأدنى . والوعى (اتباعا لهذه النظرية) شئ فريد من الناحية الصورية ، ويختلف اختلافا يسدا عن أى شئ . يمكن أن يصادف فى التجربة النفسية البحتة . ومن الناحية المادية ، فإن الوعى ليس أكثر من تنظيم جديد معين للتجارب النفسية . من هذا يتضح أن نوعا من الوعى كالجعل يد من الناحية الصورية

نوعاً من الوعي لا أكثر ولا أقل ، ومن الناحية المادية هو كوكبة
- أو تركيبة - من التجارب النفسية .

والطريقتان التيمتان في التعبير عنه تنظران حالتين الناحيتين من
طبيعته . إلا أن الوعي عنهما وصف بأنه كوكبة أو تركيبة . فإن هذا لم
يسم تجميع عناصر كانت ملوثة من قبل ، وأن الخاصية الجديدة للوعي
(وهي في هذه الحالة : الخجل) هي مجرد حيلة « انبثقت » من هذا
التجميع . فلو أن ذلك كذلك لما احترعت على الإطلاق نظرية جيمس
- لانسج - إذ كان سيسهل علينا تعرف المصنوعات المختلفة التي
انبثقت منها - بعد أن جيمت على هذا النمط - الشحنة الانفعالية التي
تكون منها الخجل . وحقيقة عدم حدوث ذلك برهان تجريبي يثبت خطأ
نظرية « الانسج » في هذا المثل على الأقل . كما يثبت أن الوعي بعيد كل
البعد عن كونه صيغة جديدة ذات خاصية جديدة ، قد انبثقت بفصل
طريقة معينة لتجميع التجارب الحسية . إنما الوعي قبل تجميع بواسطته
هذه العناصر على هذه الصورة المعينة .

ومن المستطاع ذكر ناحية أخرى عن الثنائية التيمرية هذه . فلو
كانت التحرية منطقية بالفعل في مستويين مختلفين بحيث يزود كل منهما
المستوى التالي له بإداة يفرض عليها شكل جديد ، لكان من المعتم في هذه
الحالة أن ينظم كل مستوى نفسه وفقاً لأسسه قبل حدوث نقلة إلى
المستوى الأعلى ، فما لم تكن النقلة المطلوبة لخلق المستوى التالي جاهزة ،
فإن هذا لن يتحقق . وكما رأينا ، يستطاع التعبير عن انفعالات الوعي
في إحدى صورتين : صورياً ، باعتبارها حالات من الوعي ، وعادياً
باعتبارها كوكبة من عناصر حسية - ولو وحده مستوى آخر من مستوى
الوعي ، هو مستوى الفهم ، كما افترضنا ، لتبع ذلك وجوب التعبير عن
انفعالات الوعي صورياً أو لغوياً ، وألا يكون هذا التعبير مادياً أو نفسياً
خصب ، قبل حدوث نقلة من مستوى الوعي إلى مستوى الفهم . إذ أن
التعبير عنها صورياً أو لغوياً أمر ضروري لتجنب التجربة في مستوى
الوعي . وعلى التقريب من ذلك ، التعبير المادي عن مثل هذه الانفعالات
يسد خطوة رجعية - فهو عندما رد مستوى الوعي إلى صورته الحسية
قد عاقق تقدم التجربة نحو المستويات الأعلى ، ولا يعنى هذا أن التعبير
المادي في ذاته أمر رجعي . فعلى العكس أنه الوسيلة التي يؤكد بها
الوعي هيمنته على التجارب الحسية في ذاتها ، وذلك بخلق تجميع جديد
لعناصرها ، إلا أنه إذا استطاع المضي بغير ظهور تعبير صوري بكماله ، دل
هذا على عقل لا يسيل إلى اختصار مصيره بالقيام بأي مخاطر أخرى .

٣ - التعبير الفيزيائي

يعزز التعبير النفسي بتمدد السيطرة عليه كلية - وإذا نظرنا من الناحية الفسيولوجية - فنستدري أن تجمد الألم أو رغبة الفزع شيء - فقال ، ولكنه عندما ينتابنا ، فإنه لن يكون أكثر من مجرد شيء - ألم بنا وانقض علينا - قطايمة هو نفس طابع الشيء الفطري المطلق (١) الذي تنصف به الانفعالات التي يفير عنها - والمصنوعات التي يعد التجمد أو الرغبة شحنتها الانفعالية - إن هذا هو مجرد الطابع العام للتجربة في مستواها النفسي البحت .

وفي مستوى البداية يطرا تغير معين إذ يحل الشعور الفطري المطلق ، الوعي بأن التجربة هي تجربتنا - وأنها شيء يتجسأ ، وأنها خاضعة لقوانينا الفكرية - هذا التغير يؤثر في الجوانب الثلاثة التي سبقتم التفرقة بينها في القسم السابق - ولقد ألفنا الكلام في الفصول السابقة عن الطريقة التي يؤثر بها في الجانبين الحسي والانفعالي ، ورأينا أن الوعي يضر تأثيرات المحسوسات الفطرية ، والانفعالات الفطرية ، إلى أفكار - أي إلى شيء - لن يقتصر الأمر على شعورنا به شعورا خالصا ، بل يشعر به في هذه الصورة الجديدة التي أسماها بالتحليل - وعلينا الآن أن نبحث كيف يؤثر التغير ذاته على أفعال الجسم الخاصة بالتعبير ويرجعها من المستوى النفسي الفطري إلى المستوى التحليلي .

ومن الممكن التعبير عن الطبيعة العامة لهذا التغير بالقول بأنه كما أن انفعالاتنا لم تعد تنبعث حينما في صورة وقائع فطرية - بل أصبحت الآن خاضعة للتحكم فيها ، بحيث يمكن استدعائها أو قمعها أو تغييرها بواسطة فعل نصيبه - باعتباره فعلا خاصا بنا ، ومن ثم فإنه ينصف بالحرية ، بمعنى أن لم يمكن وصفه بأنه عارف أو غاف ، لأن الأمر بالمثل في حالة أفعال الجسم التي يفير عن هذه الانفعالات - فهي بدلا من أن تكون مجرد أفعال آلية تقوم بها الجوانب النفسية الطبيعية من أجسامنا ، فإننا نجريها في وهنا الثاني الجديد برصفها أفعالا خاصة بنا وخاضعة لتحكمنا مثل الانفعالات التي عبرت عنها سواء بسواء .

(١) لمعرفة المصود (بالشرع الفطري المطلق) يرجع إلى المصنفات (٢٠٩)

(٢١٧) - فقد جاء فيها كلام عن : قوة الانفعال الفطرية التي لم يتم بعد شعورها بالخطر .

وأفعال الجسم المعبر عن اتصالات حسية عندما تصبح حاضمة لتوجيهنا ، ويصبح بإمكاننا تصورهما ، وعندما ندرك بوجهها لنا باعتبارها وسائلنا في التعبير عن هذه الاتصالات ، هي اللغة ، وكلية « لغة » لم نستخدم هنا بمعناها الضيق ، أو بمعناها الصرفي الحق للدلالة على الأفعال التي تقوم بها أجهزةنا الصوتية ، بل هي مستخدمة بمعنى أوسع بحيث تتضمن أي فعل يقوم به أي عضو يعد تعبيرا ، مثلما يعد الكلام تعبيرا . ووفقا لهذا المعنى الواسع ، فإن اللغة مجرد تمثيل من تميلات الجسم عن الانفعال ، خاص للفكر في صورته الأولية ، التي يبدو في صورة وعي .

واللغة في هذه الحالة تظهر في شكلها الأصلي المطلق ، ومارال امامها طريق طويل تسير فيه ، فعليا بعد ذلك أن تواجه تصيرا عيقا لكي يحقق مطالب الفهم . الا أن أية نظرية خاصة باللغة ينبغي أن تبدأ من هذه النقطة ، فإذا ما كنا بدراسة ما يلحق باللغة نتيجة لهذه التميزات، أي بدأنا بالبحث في اللغة التي نستخدمها للتعبير عن أفكارنا الخاصة بالعالم المحيط بنا ، وبيننا الفكر ذاته ، وجعلنا هذه الصورة الراقية للغة الفائقة التخصص مثلة للطابع الكلي والأساسي للغة الأصلية ، فإنا سنضل سواء السبيل ، فإن أدوات الوصل النحوية والمنطقية في لغة الفكر ليست أمورا أساسية في اللغة في أصلها ، كما لا تعد مفصلات العظام والأطراف أمرا جوهريا في النسيج الحي . إذ تسبق الخلية في صورتها الحية البدائية كل التعقيدات التي تنصف بها الأعضاء المتخصصة ، كما تسبق اللغة البدائية التي هي مجرد نطق كل أدوات الكلام والأفعال الموجبة التي تعبر فيها عن اتصالاتنا .

ومن الناحية المادية ، لا اختلاف إطلاقا بين هذا العمل وبين التعبير النعسي . وكما لا تختلف أية فكرة عن أي تأثير في ناحية طبيعتها الأصلية . بل من ناحية حلتها بالبناء العام للتجربة . كذلك قد يكون الفعل التبري قولا من نفس النوع بالبسيط سواء أكان تعبيرا نفسيا أم تخليا . وكل من اعتاد مراقبة صفار الأطفال سيحرف بالإضافة إلى المميز بين صيغة الألم وصيغة القسط وما شابه ذلك - أي مختلف أنواع التصرات النفسية - كيف يميز بين صيغة الانفعال الإكبية غير الخاضعة لأية سيطرة ، وبين الصيغة التي تدل على وعي بالدات . والتي تبدو (بقدر مخالفة حسنة من ناحية المستمع) وكأنها قد نطقت بقصد توجيه الانتباه إلى حاجاته ، ويقصد لوم من وجهت إليه هذه الصيغة

بسبب عدم التعانه اليها . والصيغة التامية مازالت مجرد صيغة . فهي لم تصبح كلاما بعد ، ولكنها تعد لغة . إذ نشأ بها وبين تجرية الطفل في تحويلها صلة جديدة . فهي صيغة طفل على حداية بنفسه ، ويصل على تأكيد ذاته . وبهذه الصيغة تبدأ اللغة . والانصاح عنها في صورة كلام مكتسب القوام بالانجليزية أو الفرنسية أو أية لهجة أخرى هو مجرد تفصيل . وما حدث من اختلاف حاسم في هذا الشأن هو أنه بدلا من أن تكون الموضوعات التي يتحدثها الطفل آلية وغير ارادية ، فإنه يتعلم كيف يتحدثها « بعصد » ، كما يقول . ونحى لا نتمنى بذلك أنها ترمى الى قصد ، بالمعى الدقيق ، أو انها حطة *propositum sibi* (تتبع اعتراضا ما) ، أو معرفة سابقة بها ينبغي عمله سلفا قبل الشروع فيه ، بل ما نتمنيه هو أن العقل ينضج لتوجيه بدلا من أن يكون آليا .

والتعبير العصى البحث عن الاتعمال يظهر بالعمل جانبها كبيرا من الشخصى ، ولكنه لا يقاس بالتخصص الذى يتحقق بواسطة اللغة . فالطفل قل أن يبدأ في توجيه صيحاته وتحويلها الى كلام ، فانه يقينا صحيح باتباع عدد لا بأس به من السبل للتعبير عن انفعالات مختلفة الأنواع . الا ان هذه السبل قليلة للغاية اذا قوربت بأنواع الأصوات التى يعلم كيف يقوم بها فور تعلمه فن الكلام الموجبه . وما كانت هذه السبل المختلفة تحدث أو تبقى (١) لولا وجود حاسة اليها . والسر في الحاجة الى عدد وقبر منها هو أن الحياة الانفعالية للتجربة الواعية تُشد حصصا من التجربة في مستواها النفسى . ويقضى النظر عن انفعالات الوعي الجديدة بأنواعها المختلفة التى تحدثنا عنها بعض الشيء في القسم السابق ، فإن تحويل التأثير الى فكرة بفعل الوعي يضاعف الى حد بعيد الانفعالات التى تحتاج الى تعبير . ففي مستوى التحرية النفسية الحثة ما استبح اليه في اللحظة الراحنة هو صوت واحد يحل شحنة انفعالية واحدة . وادراك تركيز انتباهى عليه ، فانتفى استطيع الاستماع من خلاله الى حيلة أصوات كقوضه المرور وحركته ، وصوت جملة أنواع مختلفة من الطيور ، ودقة ساعاتى ، وصوت قللى وهو يلعب الورق ، وصوت سمود على السلم . وكل صوت من هذه الأصوات قد عزل عن باقى الأصوات بفعل تركيز الانتباه ، ولكل شحنة الانفعالية التى تخصه . وبواسطة

(١) لقد سمعت طفلا يبلغ من العمر ستة شهور . يقضى ساعة أو ساعتين كل صباح في تجربة أحداث أصوات لئلا يلقى بعض الحروف . وبهذه الطريقة أمكنه اكتشاف عدة أصوات غير موجودة في اللغة الانجليزية (مثل الحروف العنبرية الساكنة) ثم توقف بعد ذلك عن التعلق بها شيئا فشيئا بعد أن عرف الا ضرورة لها في لغة بلده .

الاشياء يمكنني تذاكر اصوات مازالت تتردد في ذاكرتي ، وإن كنت اعتبر نفسي قد لسيئها بالفعل في هذه اللحظة كالصوت القط الذي يحدث في شهر يناير الدج المفرد ، الذي استمع إلى أغنية الرخيخة الآن في شهر مايو . وصوت الآلة الكتابة التي تعمل أحيانا في الغرفة المظلمة . وعلم جرا . ومن واجب العقل الواعي أن يتكرر تغييرات لسكل هذه التجارب . بينما لا يحتاج في التجربة النفسية البحتة التي لا يستمع فيها لغير صوت واحد له نغمة انفعالية واحدة . إلا لتعبير واحد . وهكذا تخلق التجربة الخيالية لذاتها اعتمادا على عمل لاشياء من الانكسار والانكاس والتركيز والانكسار انفعالات لا حصر لها . تتطلب من أجل التعبير عنها حقا لا حده في الانصاف بالملفات التي تخلفها للتعبير عنها .

وأيا كان مستوى التجربة التي يتبعه الانفعال ، فمن غير الممكن الشعور به دون تغيير عنه . فلا وجود لأية انفعالات غير صير عنها . وفي المستوى النفسي ، من السهل ملاحظة ذلك . إذ يغير نفسيا عن أي انفعال نفسي . لو حدث أي شعور به . بواسطة رد فعل يقوم به الكائن الذي شعر به . وفي المستوى الواعي ، لن يكون الأمر واضحا هكذا . ولقد اعتدنا بحق أن نتفقد في شيء متخالف لذلك . لا جرت عادتنا على الاعتقاد بأن مهمة الفنان هي الاحتذاء إلى تغييرات للانفعالات التي شعر بها بالفعل قبل التعبير عنها . إلا أن هذا الاعتقاد لا يمكن أن يكون صحيحا . فلو كانت التغييرات التي جاء بها مناسب الانفعالات التي تفسر عنها ، فإن هذا يرجع إلى أن تغييراته تغييرات واعية ، اخترعت بوعي . ولن تكون هذه التغييرات مناسبة إلا لانفعالات تنتهي في ذاتها إلى المستوى الواعي من التجربة . فلا يمكن لكل الانفعالات أن يفسر عنها بواسطة اللغة . بل هذا مقصور على انفعالات الوعي أو الانفعالات النفسية . التي وقعت إلى مستوى الوعي ذاته الذي يمت هذه الانفعالات . أو حولها من تأثيرات إلى أفكار هو كذلك الذي جاء في نفس الوقت بتفسيراتها اللغوية المناسبة .

فما الذي يعنيه إذن عندما نقول أن الفنان قد أعدى إلى تغيير عن انفعال لم يتم التعبير عنه بعد ؟ - نحن نقول أن الانفعال الذي ينتهي إلى المستوى الواعي للتجربة له طبيعة مزدوجة . فله « طبيعة مادية » و « طبيعة صورية » . فمن الناحية المادية ، هو كوكية معينة من الانفعالات النفسية . وهو من الناحية الصورية ، انفعال واع . في هذه الحالة تكون كوكية الانفعالات النفسية مجرد عدد من الانفعالات النفسية . ولكل انفعال

بالقول تعبيره النفسي الجليسي . نتيجة لذلك ، وبإستطاعة من أمكنه الوعي بنفسه وبقدرته على الشعور بهذه الانفعالات النفسية أن يولد في نفسه انفعالا واعيا محتازيا . من الناحية الصورية ، عن أي انفعال من هذه الانفعالات ، وعنها كلها . وبذلك فانه يحدث في نفس الوقت تعبيراً واعياً لها . وهكذا يتضح أن ما يدعى بالانفعالات غير المبرر عنها هي انفعالات في أحد مستويات التجربة ، قد عبر عنها بالفعل بالطريقة التي تناسب هذا المستوى . وهي انفعالات يحاول من يشعر بها أن يعبرها ، وبعبارة أخرى ، يحاول أن يحولها إلى مادة تجربة في مستوى أعلى ، بحيث تصبح على الفور بعد تحقق ذلك انفعالا في هذا المستوى الأعلى وتعبيراً مناسباً له أيضاً .

ولمعة ثانية إلى المثل الذي ذكرته في مستهل هذا الفصل ، ولنتساءل : هل أمكن الفهم سوء عليه بعمل المناقشات التي دارت خلال هذا الفصل ؟ . فالطفل في هذا المثل قد ألقى مصعنه من فوق رأسه في الطريق صائجا « Hattlaw » ويقارنها بالصمحة الدالة على الوعي بالذات التي سبق ذكرها في القسم الحالي ، سيتبين أنها مثل كامل ومضد للماية لاستخدام اللغة . ولنبدا الكلام بالظر في الانفعال المتضمن - فالطفل قد دخل مجعنه لشعوره بصيق مادي ، لسحونة القبة أو انثارها لأعضابه ، أو لأي سبب آخر ، على أن الارتياح الذي عبر عنه بوساطة الصمحة Hattlaw ليس مجرد سرور نفسي - طبيعي مثل السرور المترتب على إبعاد ذبابة من فوق الأنف - فما عبر عنه هو شعور بالانتصار وانفعال انبثت من الحصول على الوعي الذاتي . إذ أثبت الطفل أن عنده قدرة مماثلة لقدرة أمه التي سبق أن خلعت قبعتها وهي تردد نفس الكلمات التي يظلمها الطفل الآن - وهو أحسن حالا من أمه لأنها قد أعادت القبة إلى رأسها ، وعندها وغية في إطفائها على هذا الحال - ومن هذا يتبين وعود سراج ارادي يشعر الطفل أنه انتصر فيه .

هذا الشعور مثل أي شعور آخر ينشئ التعبير عنه في فعل . أعمال الجسم - ونظرا إلى أنه شعور قد انبثت من وعي ذاتي ، أي في مستوى الخيال للتجربة ، لنا ينبغي أن يعبر عنه في فعل موجب ، أي في فعل يؤدى « بقصد » ، وليس مجرد فعل آلي . ولكن هناك فصيلين موجهين في هذا المثل : فهناك البناء التبعه حائسا ، وهناك صيغة النصر . فلماذا لا يكون فعل واحد كافيا لهذا الغرض ؟

فالعصاة بين خلج القبة والصيحة ماثلة للعصاة بين اللون المفرغ
 وجهه الفزع التي جده ذكرها في القسم السابق - ولعلنا نذكر أن هذا
 اللون وتلك الرغبة قد اجتلا المكان الأول والمكان الثالث في مجموعة
 الأحداث التي ألقت تجربة مفردة لا تتجزأ ، احتل فيها انفعال الخوف
 المكان الثاني ، وفي المثل الحالي ، يحتل خلج القبة المكان الأول ،
 ويحتل انفعال النصر المكان الثاني ، وتحتل الصيحة المكان الثالث .
 وكل هذه الأشياء مجتمعة تؤلف تجربة مفردة هي تجربة انتصار الطفل
 على أمه .

هذه التجربة قد تحققت بفعل وعي الطفل بداته - ولقد انبثقت من
 تجربة أخرى تنتهي الى المستوى نفسه ، واعني بها تجربة ادراك الطفل
 حالته وهو يتنزه في عربة اطفال في كامل اجتهته وخصره محاط بحرام
 الامان ، ويكتشف الطفل بفعل وعيه الذاتي بنفسه أنه قد أصبح على
 هذه الحال ، كما أنه يدرك أن هذه الحالة قد حدثت تحقيقا لرغبة أمه
 وبغير رضاه . فلهذا السبب يشعر بالحاجة ، وبالمكانة في هذه المرحلة ، سماع
 أحد مسيلين ، وإن كان بالطبع لا يعرف ذلك ، فهو ليس قادرا على
 الاحتيال ، بل يفعل كما تسوقه طبيعته . وربما أمكنه المشور على مسيل
 لهروب في هذا الموقف بالقيام بأي عمل غير متصل بهذا الموقف ، في
 الواقع ، كان يتفجر مثلا صرعا في يركا ، عديم الحدود بسبب رثائه
 لحاله ، وإن لم يكن ثمة صبر لذلك - أو قد يستجيب للموقف استجابة
 مباشرة بالقيام بفعل ينهت به أنه قبل كل شيء ليس طفلا ، بل هو شخص
 حقيقي - ويختار المسيل الثاني . ولذلك يلقي برمز طفولته جاسا ،
 ومحق قلبه دليلا على الانتصار . ولكن يصبر عن هذا الانفعال باستمراره
 وبحدارة فائقة ، فإنه منزعج من أمه الطويلة ويستخضم (بقدر ادراكه لهذه
 الكلمات) نفس الكلمات التي عبرت الأم بها عن تفوقها عليه .

وبماكانا بيان ذلك - ان شئنا - بالقول بأن الطفل « يحاكي »
 أمه ، الا ان هذه الكلمة غير موفقة - اذ أنها تثير تساؤلا حول أسباب
 حدوث مثل هذه المحاكاة وكيفتها - ولقد بدلت محاولات لتفسير أصل
 اللفة عند الطفل بالرحوع الى غريزة مزعومة للمحاكاة ، ثم طبعه الى تقليد
 كل ما صادفه مما يفعله الآخرون . وبذلك ، فعندما يدرك قيامهم بالكلام ،
 فإنه يكتسب نفس القدرة على القيام بذلك . ولكن ، ولنفترض وجود مثل
 هذه الغريزة . في هذه الحالة . لن نكون السلوك الذي دفع الى اتعانه
 لفة على الاطلاق ، الا اذا تعود الى أبعد حد من التحكم الال للفريزة

- المزعومة ، وأصبح خاضعا لإرادة الطفل الراضية ، بحيث يعبر عما يود الطفل أن يعبر عنه . إن هذا لن يتحقق إلا إذا أصبح الطفل على وعي بداته ، وعندها يتحقق هنا الوعي . ولكن عندما يحدث هذا سيمتد الطفل في الكلام بغير فعل هذه السريزة . من هذا يتضح أن المحاكاة المزعومة - باعتبارها من تلك الأمور التي لا ينبغي الإكثار من ذكرها بغير مبرر - حرافة باطلة . والقاعدة الوحيدة التي يحتمل أن تكون لها ، هي تفسيرها كيف يستطيع الطفل قبل بلوغه مستوى الوعي الذاتي في الحرية ، أن يعود نفسه بالفعل على ممارسة عدد كبير من حركات الجسم التي قد تستخدم لغة عند بلوغه هذا المستوى . والواقع أن الطفل لا يبدأ في الإحاطة بالحركات التفصيلية في الكلام إلا عندما يكون وعيه قد نما بالفعل إلى حد الحاجة إليها . فهو يقلد كلام الآخرين لأنه قد أدرك بالفعل أنهم يتكلمون .

٤ - اللغة والفعل

استخدمنا كلمة « لغة » للدلالة على أي فعل موجه وتعبيري من أعمال الجسم ، أيا كان هذا الجزء من الجسم . وقمة ميل إلى الاعتقاد بوجود فعل واحد خاص بذلك ، أو هناك فعل واحد يفوق فوقا كبيرا أي فعل آخر في التعبير على أية حال . ويقصد ، بذلك ، الكلام . أو الأفعال الصادرة عن الأجهزة الصوتية . وأحيانا يقال بوجود مسبب فسيولوجي لتفسير هذه الحقيقة للمزعومة . فيقال أننا عندما نستخدم أجهزةنا الصوتية نستطيع أداء أعمال مختلفة نصف بزيادة دقة تنوعها ، ومن ثم فإنها تكون أقدر من أي مركب من الأجزاء الأخرى على التحول إلى لغة . وسواء صحة كل من الاعتقاد الأصلي والسبب الذي ذكر في تبريره من الأمور التي تثير أكثر من الشك ، فمن المحتمل ألا يكون هناك اختلاف جوهري بين أي فعل من أفعال الجسم والأفعال الأخرى من ناحية قدرتها على التعبير . ويبدو أن فعل أي فعل من الأفعال على الأفعال الأخرى أننا يرسخ إلى التقدم التدرجي لأية حضارة على الحضارات الأخرى . فكل من يتكلمون لا يستخدمون كل أجزاء الجهاز الصوتي على حد سواء . إذ إن الإنسان يكثرون في كلامهم للاعتماد على الطوق ، بينما يعتمد الفرنسيون اعتمادا أكثر على الشفتين : ومن المحتمل أن أبعد حد أن يرجع إلى هذا الاختلاف السر في تفوق الفرنسيين في التحكم في حركات شفاههم ، وفي تفوق الإنان في التحكم في حركات الطوق . إلا أنه من غير المحتمل بل هو محال استناد هذا الاختلاف كله إلى اختلاف فسيولوجي

مستقل عن ذلك وسابق له ، أى اختلاف فى التكوين العضوى قد جعل
 الألمان أكثر حساسية فى ناحية الطق ، كما جعل الفرنسيين أكثر حساسية
 فى التسميات . فلو كان هذا الكلام صحيحا لغت هذه الحساسيات
 الخاصة بخصائص بيولوجية متوارثة كتمسك الجمجمة ولون البشرة ،
 ولتوقفت القدرة على صحة التكلم بالفرنسية أو الألمانية على أصل
 المتحدث . إلا أن هذه الحقيقة الشائنة غير صحيحة . فليس ثمة توافق
 بين التصنيفات التى اكتشفها الاثروبولوجيا الطبيعية وتصنيفات
 اثروبولوجيا الحضارة .

ولذا كان الفرنسيون قد وجدوا أن حركات الشفاه أكثر نميرا من
 حركات الطق ، بينما وجد الألمان العكس ، فإن هذا الاختلاف نفسه قد
 يوجد بين حركات الأجهزة الصوتية مختلف الأنواع الأخرى من الحركات .
 فإن أى جهال بين فروبين الإيطاليين لا يعتمد على الكلمات بقدر اعتماده
 على إيماءاته اليد ولغته التى تصف ببراعة واضحة . وفى هذا المثل
 كذلك ، لا وجود لأى أساس فسيولوجى للاختلاف . نادى أصابع
 الإيطاليين ليست أكثر حساسية من أصابع سكان شمال أوروبا . ولكن
 لديهم تقليدا طويلا فى الاعتماد على الحسك فى إيماءات الأصابع يرجع إلى
 لغة *chambre digitale* القديمة .

واللغة التى تعتمد على الصوت أدنى من مجرد لغة من بين عديد من
 اللغات المكتبة - أو نظم اللغة - وقد بحثت تقدم فى أية لغة من اللغات
 فضل حساسة سمعته « بحيث أصبح شكلا ذا تنظيم عال من أشكال التعبير
 عن الأفكار » ويؤمن أحيانا أنه رغم إمكان تصوير أية لغة من هذه اللغات
 عن الأفعال ، فإن لغة الصوت تتميز بحدود تفرد به - أو تتفوق فيه على
 الأقل - وهو التعبير عن الفكر . وحتى لو كان هذا الكلام صحيحا ، فإن
 هذا الزاى لن يمتد إلى المرحلة اللاحقة من مناقشتنا ، لأننا نبحث
 الآن اللغة كما هي قبل تكيفها عقلية طامسة الفكر . والواقع أنه من
 المحتمل ألا يكون هذا للزاى صحيحا ، وهناك قصة تقول أن بودا توقف
 أثناء فورة مناقشة فلسفية عن الكلام وانتقل إلى لغة الإبهام - كما يفعل
 أى مستبد فى أكسفورد عندما يطلق متكلما باللغة اليونانية - ويقول
 زهرة فى يده ونظر إليها . واجتسم أحد حواريه ، فقال له بودا :
 « لغة فهمتى » .

والكلام قصة عن ذلك ، هو مجرد نسق من الأيماءات - ويميز بأن
 كل إيماء تعبر صوتا متمايزا - بحيث يستطيع أحدنا أن يفسر لغة الأذن

وكذلك بواسطة المص • واستمعنا الى منحدث يذلل من النظر اليه يدفعنا الى الاعتقاد بان الكلام اساسا نسق من الاصوات • ولكنه ليس كذلك • فهو من الناحية الجوهرية • سبق من الالفاظ التي عملت بواسطة الرتتين والحنجرة وتجويز الفم والانف • وصوف نزيد اعتقادنا عن الحقائق الجوهرية للكلام اذا قلنا انه شيء • يمكن كتابته وقراءته • متلسم ان ما تستطيع الكتابة يبان اعتقادا على وموزعا الهزلة هو مجرد جانب حثيل من الصوت المطروق • اذ تتجاهل فيها تباهلا يكاد يكون بلما طبقة الصوت والتشديد والتوقيت والاقطاع • ومن هذا فينبئ ان يقرأ الكاتب او القارئ الكلمات قراءة صامتة لنفسه • قبض ذلك تحقق الكلمات في اداء مهمتها • وتبدو بلا معنى • والكتاب المكتوب او المطبوع هو مجرد مجموعة من الاشارات التي لا تفلو أكثر من مجرد اقواس وحطوط • وكأنها رموز المومس التي كانت مستخدمة في الموسيقى البيزنطية • ومنها يصنع القارئ لنفسه ايماءات الكلام التي تصف وحلها بالقوة على التعبير •

وبين كل انواع اللغة المختلفة • واياءات الجسم صلة من هذا النوع • فمن التصوير مرتبط برباط وثيق بتصورات الالفاظ التي تقوم بها اليد عند الرسم • وبالاياءات المتخيلة التي يمتد عليها مشاهد الحركة في تقدير قيمها النسبية • وثمة صلة مماثلة بين موسيقى الآلات وحركات الحنجرة الساكنة واياءات يد العازف • والحركات الحقيقية او المتخيلة • وكانت حركات راقصة • التي يقوم بها المستمعون • ووفقا لذلك • يعد كل نوع من انواع اللغة شكلا متخصصا من ايماءات الجسم • وبهذا المص يمكن القول بان الرقص هو اصل كل اللغات •

هذا الكلام هو الذي يبرر خلافات السلوكيين وقولهم ان الفكر ليس شيئا آخر غير حركات أجهزة الصوت التي يقال انها تقوم عادة بالتعبير عنه • والفكر في كلامهم هو الانفعال في سياق كلامنا • وهذا الانفعال في المستوى الخيال • وليس في المستوى النفس البحت • وينبغي كذلك ان يفهم من كلامهم ان المقصود بأجهزة الصوت هو الجسم برمته • اذ ان الكلام هو مجرد صورة من صور الالفاظ • فاذا تم تصحيح المنصب على هذا الوجه فسيفقد صحيحا في ناحية عامة • وهي ان التعبير عن الانفعال • ليس كما يقال • دله قد صنع لطاقة انفعال قائم بالفعل • بل هو فعل يشبه ما كانت تجربة هذا الانفعال لتتحقق اطلاقا • فاستبدادك

اللفظة يعني استيعادك ما عبر عنه ، إذ لن يبقى شيء سوى مشاعر فطرية في المستوى النفسي البسيط .

ولقد مهضت الحضارات المختلفة بلغات مختلفة لتحقيق غاياتها . ولم تكن هذه اللغات مجرد أشكال مختلفة من الكلام ، يمكن التعبير بينها ، كما تميز اللغة الانجليزية عن اللغة الفرنسية ، وحلم جرا . انما كان هذا الاختلاف اعظم من ذلك بكثير . ولقد رأينا كيف عبر يودا عن فكرة فلسفية بواسطة ايماءة . وكيف يستخدم الفلاح الايطالي اصابعه في التعبير ببراعة لا تقبل على براعة التعبير بلسانه . ولقد عاقت عادة ارتداء ملابس ثقيلة القوة التعبيرية في كل أجزاء الجسم ماعدا الوجه . وعندما يزداد ثقل الثياب لن تحتفظ بالقدرة على التعبير أي تعبيرات خلاف تلك التي يستطيع ادراكها دون انه نرى مثل تعبيرات الأجهزة الصوتية . اللهم الا اذا كانت الملابس مبره في ذاتها . ولقد جعلت الحضارة العالمية لأوروبا الحديثة وأمريكا الحديثة ، بميلها إلى اطراء الزى (١) أفعالنا التعبيرية تكاد تقتصر كلية على الصوت . وكان من الطبيعي أن تحاول تبرير موقفها بالقول بأن الصوت هو افضل وسيلة للتعبير .

(١) ومع كل هذا ، فإن الثياب نوع من اللفظة . الا انها حصصاً تكون سطحية في نوحه مستقيمة الاتصالات التي تستطيع التعبير عنها على الاتصالات المسلسلة بين من يهتفون هذا الرى . لأن عادة ارتداء رى جديد تسوق من يرتديه إلى عدم تركيز انتباهه الا على الاتصالات من هذا النوع . ومن ثم فانها تولد على الفور - سمة - ثابتة او عادة شعوريا واعيا بالاتجاه المنظر . ولقد لاحظ « دويرت بروك » - « لن الامويكيين ومشون في صورة افضل حال » . إذ أن مشيهم تنسم بانها تكثر المثلثات - فليها الخليل جفافه يكاد يبدو كأنه رهافة - فكل يرجع ذلك إلى الجو الفيزيائي الذي يعبرون فيه ، أو إلى عدم ارتدائهم للصلوات . انه امر يتعدى الوصول إلى داء حليم فيه ، (وماكل من أمريكا من ١٦) - ولتفنى عن الزى يذهب إلى صندع غريب في معدات التسمير . ولا حظ مولفاني انه عندما تقلى عن ميواله وارثي التردد بين بصر مثل مواضع مدني (انظر كوليج The Incarnation of Krishna Mulvaney) - من هذا يوضح ان العربي يشاركه الآخرين في الزى هو وهي بوجود صلة عاطفية - وهذه الصلة هي نسبتها النفسية تبدو في صورة دواء عاطفي تجاه الافراد الذين لا يتسمون إلى هذه الجماعة . والاستشهاد بملحة كل على ذلك بالرجوع إلى تاريخ الأحزاب والطبقات أمر لا لزوم له - وربما كان من الأمور البديهية بالذكر الإشارة إلى انه في الحياة السياسية الحرة حيث يتم للفصل بين التناقض بين الاتهامات السياسية والمداواة العاطفية بين الأفراد المؤيدين لهذه الاتهامات ، يتحتم عدم الاعتدال على الزى في التعبير بين الأحزاب . ولقد اذا جعلت الأحزاب ترتدي زيا موحدا ، فستصبح على الفور كمداوة المطلقة انظم اهمية في إثارة المشاحنة عن الاختلافات السياسية .

على أنه لا وجود لصلة واحدة بين مختلف اللغات وأية طائفة من الشعائر ، كما تطلق الشخص الواحد ألقابه المختلفة . فإذا لم يوجد ما يدعى بالشاعر التي لم يعبر عنها ، فلا معنى للقول بالتعبير عن الشاعر نفسها اعتمادا على مادتين وسيطتين مختلفتين . وهذا الكلام يصدق على كل من الصلة بين أساليب الكلام المختلفة ، وعن الصلة بين لغة الصوت والصورة الأخرى من اللغة . وإذا تأمل الانجليزي الذي يستطيع التكلم بالفرنسية تجربته ، فسيكتسب له ادراك تغير شعوره باختلاف اللغة التي يتكلمها . فاللغة الإنجليزية إذن تعبر إلا عن اشغالات انجليزية . وإذا تحدثت بالفرنسية فمليك أن تفعل كما يفعل الفرنسي . والقدرة على تكلم عدة لغات تعني أن تكون كالغريب ذا ألوان مختلفة من الاعطالات . ولربما الأوضح علينا أن نتساءل : هل يصح القول بأن الافصالات التي سرعها في الموسيقى لا يمكن التعبير عنها إطلاقا بوساطة الكلام ، وأن العكس صحيح ؟ أن الموسيقى نوع من اللغة والكلام نوع آخر . وكل منهما يعبر عن قصوده بوضوح مطلق ودقة مطلقة . الا أنها يصران عن نوعين مختلفين من الافصال ، كل يناسب لغته . وصح القول نفسه عن ايماءات اليد . إذ استطاع التعبير عن الازدراء بالصباح في صورة مهنة في وجه أي انسان وباشارة من الاصبع دالة على التهديد والوعيد ، كما يعبر عن الفرح في قصده أو سعيه . ولكن هناك اختلافا . فان نوع الازدراء على وجه اللغة الذي يعبر عنه بانبايع طريقة ما ، لا يمكن التعبير عنه بوساطة طريقة أخرى .

في هذه الحالة إذا اكتسب أي شخص القدرة على التعبير عن نوع من الافصالات دون غيرها ، فإن ما يترتب على ذلك هو ادراكه وجود هذا النوع في ذاته دون باقي الأنواع . لما هذه الأنواع الأخرى تستبقى كلمته فيه ، مجرد مشاعر فطرية . فهي لن تروض أو توجه . وهي اما ستحتج في كلام جهل بذاته أو تنفجر في صورة سموات عاصفة . لن يستطيع قهره أو همها . نتيجة لذلك ، فإن أية حضارة تقطع القدرة على التعبير ، الا بوساطة الصوت . وتؤكد بعد ذلك ان الصوت هو أفضل وسيط معبر ، لن تكون قد عنت شيئا أكثر من ادراكها عدم وجود شيء . في ذاتها يستحق التعبير خلاف ما عبر عنه على هذا الوجه . وهذه مناقلة . وهي لا تعني أكثر من قولنا (نحن أفراد هذا المجتمع المعين) : : ان ما لا تعرفه ، لا تعرفه . الا إذا أوجعت بالعبارة العبارة : : كما أننا لا نرغب في البحث عنه .

ولقد ذكرت أن « الرقص هو أصل كل الفنون » . وهذا القول في حاجة إلى زيادة تصحيح . فما أعنيه هو أن كل نوع - أو نظام - من اللغة (الكلام والأيض وما شابه ذلك) قد تفرع من لغة أصلية تنتمي على أيدى كل أجزاء الجسم . وهذه اللغة الأصلية ينبغي أن تكون لغة تتوافر فيها لكل حركة أو لكل سكونة تحدث لكل جزء من أجزاء الجسم نفس الدلالة التي تستطيع تحقيقها حركات الأجهزة الصوتية في اللغة المنطوقة . فليس يستخدمها ينبغي أن يتكلم بكل جزء فيه . على أنى عندما دعوت هذه اللغة باللغة « الأصلية » . لم أقصد التورط (معاذ الله) في علم قبلي للأركيولوجي يحاول إعادة إنشاء عالمي الإنسان الصحيح بغير رجوع إلى أية بيمت أثرية . فانا لم أضع هذه اللغة الأصلية في الماضي للقصي ، بل وضعتها في الحاضر . وما أعنيه هو أنه في كل محاولة يقوم بها أي إنسان ما للتعبير عن نفسه ، فإن هذه المحاولة تتحقق بوساطة حسبه كله . وهكذا يكون قد تكلم بالفعل هذه اللغة « الأصلية » التي تعتمد على إيماءات أجزاء الجسم كله . وقد يبدو هذا الرأي مناقية للقول . وبعض الناس - كما نعرف - لا يستطيعون الكلام بغير تلويح بأيديهم ، ويغير من لكتافهم وبسر تمايل بأجسامهم . ولكن الآخرين قادرون على ما أقوله . إذ أن وجود الحركة نوع من الإيماء كالحركة سواء بسواء . ولو وجد أنفسي لم يتكلموا إطلاقا إلا إذا وقعوا جامدين في حالة « انقباض عكسي » . فإن تفسير ذلك هو أن هذه الإيماءات قد عبرت عن عادة عاطفية وطبيعية قد شعروا أنهم مرغوبون على التعبير عنها في مصاحبة أي أفعال آخر قد يحدث قيامهم بالتعبير عنه . ومن ثم يتضح أن هذه اللغة « الأصلية » التي تعتمد على إيماء كل أجزاء الجسم هي أصلها اللغة الحقة . التي يستعملها على الدوام كل إنسان يحاول التعبير عن نفسه في أية صورة . فما تدعوه بالكلام والأنواع الأخرى من اللغة هي مجرد أجزاء منها قد حلت لها تقدم وتخصص . وهي عندها تمت وتخصصت لم تستطع إطلاقا أن تنفصل عن الأصل .

هذا الأصل هو لا شيء غير جلة العالما الحركية بعد رفعها من المرتبة النفسية إلى مرتبة الوعي . أنها أفعال جتنا بأفعالها أفعالا بعبارة . على أن ما تم رفعه من المرتبة النفسية إلى مرتبة الوعي يتحول بفعل الوعي من تأثير إلى فكرة . ومن موضوع للإحساس إلى موضوع للخيال . ومن ثم استطاع القول بأن لغة إيماء كل أجزاء الجسم هي الجانب الحركي من تجربتنا الخيالية الفاعلة . وفي الفصل السابع (٦) استخدمت هذه العبارة لأضرب للدلالة عما يقوم به الفكر

الحق • ولقد بدأنا نذكر أن نظرية الفن التي سيتبنى عنها الكتاب الثاني ، أما مستعتمد على المساواة بين الفن واللغة ، أو ستكون هذه المساواة من لوازمها على الأقل •

• - التكلم والسمع (١)

اللغة في أول صورة يرمقها الكائن ليست موجهة لأي مستمعين . إذ لا تظهر على أول قهوجات تبدو من الطفل أية إشارات تدل على التوجه . يحدث لن يستطيع حتى اعتبارها موجهة إلى العالم على وجه عام ، أو لذاته • والاختلاف بين كلام الإنسان مع نفسه • وكلامه مع العالم على وجه عام ، أو مع إنسان بالذات ، أو جماعة معينة • هو تخصص يحدث فيما بعد ، ويتحقق بوساطته فعل مبتكر هو فعل التكلم • وهكذا يتبين أن الكلام من دلائل الوعي بالذات ، ولذا ، فإن الإنسان حتى في هذه المرحلة المبكرة يسي قيامه بالكلام ، ومن ثم يستمع إلى نفسه ، لأن تجربة الكلام تجربة استماع أيضا •

وأصل الوعي بالذات ، سواء أهتمت هذه العبارة فهما سيكولوجيا على أنها تعني المراحل التي يس بها الوعي عند تحققه ، أم فهمت فهما ميتافيزيقيا على أنها تعني الأسباب التي تفسر لماذا ظهر الوعي إلى الوجود ، من المسائل التي لا أبوى مناقشتها • ومع هذا ، فهناك شيء واحد ينبغي أن يقال عنها • فالوعي لا يبدأ بمجرد وعي ذاتي ، ويعبر لكل منا فكرته عن نفسه باعتباره شخصا أو مركزا للتجربة ، ثم يتجه بعد ذلك إلى تكوين شخصية الآخرين أو استغلالها اعتمادا على عملية « إرباز » أو عملية استدلال عن طريق التماس • فكل منا كائن قائم قائم محاط بآخرين من النوع نفسه • ووعينا بوجودنا هو كذلك وعي بوجود هؤلاء الآخرين ، والوعي باعتباره صورة من صور الفكر مرض للخطأ (الفصل المباشر ~ ٧) • وعندما يكتشف الطفل لأول مرة وجوده ، فإنه لا يكتشف في الوقت نفسه وجود له أو مريته فحسب ، بل يكتشف شخصية أشياء أخرى مثل القطعة والشجرة وظل لهب النار وقطعة من الخشب • في هذه الحالة تد ينبر شك الانطاة التي يقع فيها في ادراك شخصية الأشياء المحيطة به من الأخطاء الوثيقة الصلة بنطقه في تصور شخصيته • على أنه مما تعرض هذا الاكتشاف في البداية (مثل أي اكتشاف آخر)

(١) أي فرد يكلم عن الكلام ، في هذا القسم ، يقصد به اللغة بوجه عام -

للخطأ . فانه لن ينبر من حقيقة أن اكتشاف الطفل لنفسه . هو كذلك
اكتشاف لنفسه فردا ضمن جملة أفراد آخرين .

والوعي بالذات يخلق من الكائن شخصا . فبهونه لن يزيد الكائن
عن مجرد كائن في أسطر درجات الوعي التي تمتد على المدى . وتنطق
الصلة بين الكائنات التي في مثل هذه المرتبة بواسطة مختلف حالات
التعاطف التي تنبعث من تمبواتهم النفسية عن مشاعرهم . ولما كان
الأشخاص كائنات عسوية لذلك هناك روابط من هذا النوع تربط بينهم .
ولكنهم بوصفهم أشخاصا ، يقومون بإنشاء نوع جديد من الروابط التي
أبحثت من وعيهم بأنفسهم وعن وعيهم بأنفسهم ببعض . هذه الروابط
تتمتع على اللغة . فالكشاف لنفس كتحس يمس أنني قد اكتشفت
قدرتي على الكلام ، ولهذا السبب فأنا شخص *Persona* أو متكلم .
وعندما أقوم بالكلام ، فأني أكون متكلميا ومسمعا معا ، وفي حين أنه
اكتشافى لنفسى شخصا هو كذلك اكتشاف للأشخاص الآخرين المحيطين
بى . فمن ثم يعد هذا الكشف اكتشافا لتكلمى ومستمعى آخرين غير
نفسى . وهكذا ، فمن البداية نحتوى تجربة الكلام فى ذاتها أساسا على
تجارب كلام الى الآخرين ، وجاربه استماع الى آخرين وهم يتكلمون الى .
أما كيف يصل هذا للبدأ بالفضل - فامر يعتمد فى دافقه على كيفية تعرفى
الى الأشخاص المحيطين بى -

والصلة بين التكلم والمستمع باعتبارهما شخصين متمايزين ، هي
صلة مألوفة الى أبعد حد . ومن السهل إسماع فيها لهذا السبب . ونحن
ننزع الى تصورها صلة يقوم فيها التكلم ، بتوصيل ، انفعالاته الى
المستمع ، الا ان الانفعالات لا يمكن المشاركة فيها مثل الطعام أو الشراب ،
أو إعطاؤها للآخرين مثل الملابس القديمة . فإذا كان الكلام عن نقل
الانفعالات يعنى أى شئ ، فمن الواجب أنه يعنى طلع أى شخص آخر الى
الموصول على انفعالات مشابهة للانفعالات التي عنى . غير أنه بشر اعتماد
على اللغة . فانه لن يستطيع هو أو أى شخص ثالث ، معاونة انفعالاته
بالفعلاني للتحقق من تمايزهما . ونحن عندما نتكلم عن مثل هذه المقارنة ،
فما نعنيها هو شئ لا يتحقق الا باستخلام اللغة . فالمقارنة يجب أن تعرف
اعتمادا على التكلم والاستماع . لا أن يعرف التكلم والاستماع على أساس
مثل هذه المقارنة . ومع هذا فلذا كانت الصلة بين الانفعال واللمة قد
تطدعت على لصح وجه فى (٣) ، فبماكاننا نقيم هذه المبارات وتحليلها
بعد ذلك على الوجه الآتى :

عندما يقال ان اللغة تعبر عن الاتصال ، فان هذا يعني وجود تجربة مفردة لها جانبان ، الجانب الأول - هناك اتصال له طابع خاص - فهو ليس اتصالا نفسيا أو تأثيرا ، بل هو اتصال يميز صاحبه - ونتيجة لهذا الوعي فانه يحوله من تأثير الى فكرة - الجانب الثاني - هناك فعل موجه من اتصال الجسم يميز فيه عن هذه الفكرة - والتعبير ليس اثرا لاحقا للفكرة - فبين الاثنين وحدة لا تنقسم بحيث لا تعد الفكرة جديدة بان تسمى فكرة الا عندما يبرر عنها ، والتعبير كلام ، والمخاطبة هو اول مستمع الى نفسه ، وعندما يستمع الى نفسه وهو يتكلم فانه يميز نفسه صاحب الفكرة التي يستمع بنفسه الى تعبيره عنها ، ومن ثم فهناك حكمان يتصفان بها بصحتها ، وان كان من السهل اللطخ بتناقضها - واول حكم هو ان معرفتنا كيف نشعر وحدها هي التي جعلتنا قادرين على التعبير عنها بالكلمات - وثاني حكم هو ان تعبيرنا عنها بالكلمات وحده هو الذي يساعدنا على ادراك ماهية اتصالاتنا - وفي الحكم الأول قد وصفنا موقعتنا باعتبارنا متكلمي ، وفي الحكم الثاني وصفنا موقعتنا باعتبارنا مستمعين الى ما قلناه بأنفسنا - والحكمان يرجعان الى نفس الوحدة بين الفكرة والتأثير ، إلا انها ينظران الى هذه الوحدة من ناحيتين متقابلتين .

والشخص الذي يوجه اليه الكلام يعرف هذا الموقف المزدوج . ولو انه لم يكن كذلك ، لما كان من الممكن توجيه أى كلام اليه - فهو كذلك متكلم ، واعتاد ان يعرف نفسه بانفعالاته عن طريق الكلام الى نفسه . فكل شخص من الشخصين المتبعين على وعي بشخصية الآخر باعتبارها متضافرة مع شخصيته ، أى ان كليهما على وعي بنفسه كشخص في عالم اشخاص . وهو عالم يتألف بالنسبة للفاية الراهمة من شخصين . لهذا السبب . فلأن المستمع يميز مخاطبته شخصا آخر مماثلا له (او ينير هذا الوعي الاصلى لما أمكن حدوث ما يسمى توصيل الاتصالات بواسطة اللغة) ، فانه ينظر الى ما يستمع اليه وكأنه كلام قد صدر من ذاته . فهو يتكلم الى نفسه الكلمات التي استمع اليها موجهة له - ومن هنا ينشأ في نفسه الفكرة التي عبرت عنها هذه الكلمات . وفي الوقت نفسه ، ليعتباره على وعي بالتكلم شخصا آخر غير نفسه ، فانه ينسب هذه الفكرة الى هذا الشخص الآخر . وهكذا ، فان فهمك ما يقوله أى انسان لك يعني نسبة الفكرة التي اثارها كلماته في نفسك اليه ، وهذا يعني أنك نظرت الى كلماته وكأنها كلماتك .

قد يبدو أن هذا الكلام قد جرى وجود لغة مشتركة يشترك فيها المتكلم والمستمع - إذ ما لم يمتد الاثنان استعمال الكلمات نفسها ، فإن المستمع لن يفسر الأشياء نفسها التي عنانها المتكلم ، عنانها يستخدمها لنفسه . على أن الاشتراك في اللغة ليس موقفا مختلفا مستقلا عن الموقف الذي قضا بوصفه ، أو موقفا سابقا له . وكلية لغة مشتركة ، هي مجرد كلمة تشير بها إلى هذا الموقف نفسه ، فلا أحد يحصل على اللغة أولا ثم يستعملها بعد ذلك . فإن الحصول عليها واستعمالها شيء واحد . ونحن لن نحصل عليها إلا إذا حاولنا استعمالها مرارا وتكرارا في ذلك .

وقد يترنس القاري بالقول بأنه لو صح ما قيل هنا ، لما توفر البتة أي ضمان مطلق للمستمع ولا للمتكلم بأن أحدا منهما قد فهم الآخر . وهذا صحيح . غير أنه في الواقع لا وجود لمثل هذا الضمان . والضمان الوحيد عندنا هو ضمان تجريبي وسبي . يرداد قوة شيئا فشيئا كلما تقدم الحديث . وهو يعتمد على اعتقاد كلا الطرفين بأن أيأ منهما لا يبدو قد تفوه بأي كلام فارغ . وسأله هل يفهم أي منهما الآخر هي مسألة *solvitur interloquendo* (أي لا يمكن حلها إلا بتبادل الحديث) . فإز أنهما أحسنا فهم بعضهما البعض بحيث يستطيعان الاستمرار في الكلام ، فإن معنى هذا أنهما يفهمان بعضهما البعض بقدر حاجتهما ، وأنه لا وجود لنوع أفضل من الفهم ، مبشعران بأي أسف على عدم ادراكه .

ويحتبه أمكان تحقق مثل هذا الفهم على قدرة المستمع على إعادة انشاء الفكرة التي عبرت عنها الكلمات التي استمع إليها في وعيه . وعلية إعادة الانشاء هذه هي قمل الخيال . ولن يستطيع تحققها إلا إذا بلغت تجربة المستمع حدا يساعدها على بهيته لها - ولقد سبق أن رأينا (الفصل العاشر - نهاية ٤) ، أنه ظرا إلى أن الابتكار كلها مستمدة من التأثيرات . فإن أية فكرة لن يستطيع تكوينها هكذا في الوعي إلا بواسطة عقل تحوى تجربته الحسية الانعشالية على التأثير الماطر ، ولو في صورة ناعلة غائبة في هذه اللحظة عيها . ومهما كانت فصاحة الكلمات ، ومهما أحسن اختيارها ، فإنها إذا وجهت إلى مستمع لا وجود عنده لأية تأثيرات مثافرة للفكرة التي قصد أن تقوم بنقلها ، فإنه أما أن يفترها لفوا ، أو يعزو إليها (من المحلل في حالة عدم أحسان المتكلم التعبير عن نفسه) بمعنى مستندا من تجربته يفرضه على هذه الكلمات برغم ما بينهما من عدم تناسب واضح . ويحدث الشيء نفسه عندما ينادي

المستمع من فساد الوعي ورغم وجود التأثير الصحيح عنده (الفصل
العاشر - ٦) ، إذ لا تسمح له هذه الحالة بالانتباه الى هذا الكلام .

واسامة المهم لا تترتب بالضرورة على خطأ من المستمع ، إذ قد
يرجع ذلك الى خطأ المتكلم ، وهذا هو ما يحدث علما تكون الفكرة التي
غير عنها فكرة زائفة ، بسبب فساد في وعيه يدعو الى أنكار عناصر معينة
في الفكرة المبرر عنها ، تمد في الواقع جوهرية لها . وأية محاولة يقوم بها
المستمع لاعادة انشاء الفكرة لنفسه ، ستؤدي الى اكتشاف هذا العنصر
أمرغوض باعتباره مكلا للفكرة (الا اذا تصادف أن كان وعي هذا المستمع
قاصدا بالمثل) - وفي هذه الحالة ستحدث اسامة فهم مرة أخرى بين
المتكلم والمستمع .

٦ - اللغة والفكر

اللغة بأسرها ، من ناحية ، فعل من أفعال الفكر ، والفكر هو كل
ما يستطيع أن تعبر عنه - إذ أن مستوى التجربة الذي تتيحه هو الدراية
أو الوعي أو الخيال ، ولقد سبق أن تبين أن هذا المستوى لا يتبع عالم
الاحساس أو التجربة الحسية ، بل يتبع عالم الفكر ، على أنه اذا نظر
الى الفكر في اسبق عاميه ، أي باعتباره معلوما للفهم ، فإن اللغة
لن تنطوي تحته ، وكذلك التجربة الخيالية في أصلها ، وسيكونان في
مستوى أحده منة ، فاللغة وفقا لطايعها الأصلي لا تعبر عن الفكر بأصيق
عاميه ، بل تعبر عن الاتصالات وحدها ، وإن كانت هذه الاتصالات
ليست تأثيرات قطرية ، بل هي تأثيرات قد حولت الى أفكار بعمل
الوعي .

ولقد سبق أن ذكرت وجود مرحلة ثانوية في تقدم اللغة ، فيها
تصادف تحولاً يجعلها تصلح لأغراض الفهم ، وقد يفترض أن هذا التحول
اثنابوي لن يتم الاستطابق ، طرأ الى أن الفهم سيمر حيالي عن الاتصال
(الفصل السادس والعصل السابع) ، ولكن هذا الكلام خطأ ، بحيث اذا
لم يتم الفهم على الاطلاق بالتعبير عن الفكر بمعناه الضيق بل كان يقوم
بالتعبير عن الانفعال ، فإن الاتصالات التي سيمر عنها لن تكون مجرد
اتصالات وعي في أدنى مراتبه الحسية ، أنها ستضمن اتصالات الفكر ،
وبناء على ذلك ، ينبغي على أية نظرة في الفن أن تراعى المسألة الآتية
وهي : كيف يلزم أن تعدل اللغة - أن كان هذا يحدث اطلاقا - حتى
تجعل التعبير عن هذه الاتصالات في نطاقها ؟

والاختلاف بين الخيال والفهم بوجه علم ، هو أن الخيال يرمز على نفسه موضوعا يجريه على أساس أنه شيء واحد لا يتجزأ . بينما الفهم يتجاوز هذا الشيء الواحد ويعرض لنفسه كثرة من الأشياء ، بينها صلات من أنواع متعددة .

وكل الأشياء التي يعرضها الخيال لنفسه هي أشياء موجودة هنا والآن ، أي أشياء كاملة في ذاتها ، ولها كفاية ذاتية مطلقة ، وغير مرتبطة بأي أشياء أخرى بروابط دالة على تحديد ماهيتها وما ليس بماهيتها . أو بروابط خاصة بماهيتها وبالأسباب التي جعلتها على هذه الصورة . أو روابط خاصة بماهيتها وما كان ينبغي أن تكون عليه ، أو روابط لماهيتها وما كان يحتمل أن تكون عليه . ولو تحقق تضييق لثبات هذه التمايزات في موضوع الخيال لاستوعبها - أو جنبه تحتمل كل ثمانية وما بين أطرافها من صلات ، ولا تترك إلا أثرا هنا يظهر على شكل تحول في خصائص الكل . فمثلا عندما أستمع إلى تغريد الدج ، إذا أغمضت على الإحساس وحده ، فإني أستمع في أية لحظة معلومة إلى نغمة واحدة أو إلى جزء من النغمة . أما إذا أغمضت على الخيال فسيستمر ما أستمعت إليه في التدبيب في فكري باعتباره فكرة بحيث تدعو النغمة المفردة كلها في شكل فكرة في لحظة مفردة . وربما قيمت فعل آخر خلاف ذلك كأنه أنخل إلى جانب غناء الدج في شهر مايو غناء في شهر يناير أيضا . ولم يتم تخيل هاتين الأغنيتين شيئا مفصلا ، يعرضهما عن بعض وبينهما صلة ، ما دلت التجربة برصها دالة في مستوى الخيال ، بإعساره متمايزا عن الفهم . إذ ستمتزج أغنية شهر يناير بأغنية شهر مايو وتضغى عليها شخصية جديدة فيها عبوة وانكسار . وهكذا فإن ما أتخيله ، مهما كان مركبا سيتجبل كلا واحدا ، بحيث تدعو الصلات بين الأجزاء مجرد خصائص للكل .

ولفترض أنني عندما بدأت من نفس تجربة الاستماع إلى نغمة الطائر ذاتها قد بدأت أفكر فيها وفقا لأصيق نفسي لكلية فكرة . هي هذه الحالة فإني سأطلقها إلى أمراء . فبعد أن كانت وحدة لا تتجزأ ستصبح أشياء متعددة ، أي شبكة من أشياء مرتبطة بعضها ببعض صلات . فبنا نغمة وهناك أخرى أعلى أو أدنى منها ، ولأخرى أنعم أو أهد منها . وكل نغمة من هذه الأنغام مختلفة عن الأخرى ، ومختلفة من ناحية محددة . وبماكاني أن أفكر في هذه الخصائص في ذاتها ، ولأن أتصور احتمال وجود اختلاف بين هذه الأنغام من ناحية العلو أو العمق أو النغمة . كما

استطيع ان اصف الاختلاف بين الاثنين ياقول بان احدهما تتميز بفعلية اكثر من الاخرى ، او هي اطول منها او تحتوي على مفاهيم اكثر . وما يحدث فيه هذه الحالة هو الفكر التحليلي .

شيء آخر استطيع القيام به وهو ان اتجاوز ما اتخيل ، وانظر في علاقته بشيء اخرى لا اتخيلها . فمثلا قد اعجز في هذه الآونة عن تذكر (او تحليل) ما الذى يشبهه تفريد الدج في شهر يناير ، ولكننى استطيع تذكر وقائع عن هذا التفريد ، حتى اذا لم يتسن لى تذكره هو بالذات . فبماكانى مثلا تذكر واقعة استماعى اليه مند اربعة أشهر عند الفجر . وتعد المذاكرة وفقا لهذا المعنى الثانى نوعا من الاوراق المالية الفكرية التى يتعلم ان يستعيرس عنها بالذاكرة وفقا للمعنى الاول ، والتى تمد في هذا التشبيه ماثلة للمصلحة النقدية . فهى تمثل فكرة شيء يحتل موصفا مما فى نسق من الاتيه (مما فى المكان والزمان) دون نظر الى ماهية الشيء الذى احتل هذا الموصع بالفعل او الى ما هو فيه ذاته . وهذا التفكير فى شيء غير محدد - اذ لو كان محظدا لاحتل موصفا معيناً - هو الفكر المجرد .

وهذه ليست الأنواع الوحيدة للفكر (وان كنت ساقصر من الآن فصاعدا على استخدام هذه الكلية فى أضيق صافيتها) . ولقد ذكرت هذه الأنواع باعتبارها مجرد أمثلة لأشياء يعملها الفكر ، ولا يقدر على فعلها الخيال ، لأن التحليل والتجربة ليسا من صفاته اطلاقاً . ومن الواجب تكبيح اللغة للتعبير عن هذه الأنواع الجديدة من التجربة ، ولتحقيق هذه الغاية عليها أن تتعرض لتغيرات ماثلة .

٧ - التحليل التحوي للغة

أولاً : يقوم الفهم بتحليل اللغة نحوياً - وتبر هذه العملية بمراحل ثلاث :

١ - واللغة فعل ، نمير به عن أنفسنا أو نتكلم به - ولكن ما يحرم عالم النحر بتحليله ليس هذا بالتفصيل - فهو يعطل شيئاً قد نتج عن هذا للفعل ، هو « الكلام » أو « الحديث » لا بمعنى كلام أو حديث دأثر بيل بمعنى ما يتحقق من جراء هذا الفعل . وما ينتج عن فعل التكلم ليس شيئاً حقيقياً - انه خرافة ميتافيزيقية - والظن بوجوده قد جاءه نتيجة اتباع البحث النظري فى اللغة نظرية فلسفية الصنعة ، ونتيجة لافتراض مسلم

به بأن أى فعل هو أساساً نوع من الصناعة . وصنى هذا أن ما يعنيه فعل التعبير هو صناعة شيء يدعى باللغة ، وما يترتب على ذلك هو أن فهم هذا التعبير سيبدو فى صورة محاولة لفهم شيء مصنوع . وقد تبدو هذه المهمة غير صعبة . فهل يحتمل أن تسفر أية محاولة لفهم شيء لا وجود له عن أية نتيجة حسنة أو رديئة ؟ والإجابة (وهى إجابة لى تنهى عن أى قارىء قد انتبه الى ما جاء بالفصل السادس - ١) هو أن هذه التخراصات الميتافيزيقية صحيحة الى حد ما من ناحية واحدة . فمن يحاول فهمها يكرر انتباهه على شيء حقيقى ، ألا أنه يشوه أفكاره الخاصة بها بمحاولة التوفيق بينها وبين تصور سابق ، هو فى الحقيقة باطل . وهكذا ، فإن ما يفعله عالم النحو حقيقة هو التفكير لا فيما يترتب عن فعل الكلام ، بل التفكير فى الفعل نفسه ، وهو ما تعرضى للسخرى فى تصوره له نتيجة لافتراض أنه ليس فعلاً ، بل منتجاً أو « شيئاً » (١) .

٢ - وهذا « الشيء » يسمى بعد ذلك دراسه من الناحية العملية ، وهذه الدراسة تتطلب عملية مزدوجة . وأول مرحله هى هذه العملية هى تجزئة « الشيء » الى أجزاء - وقد يحرص بعض القراء على هذه الصارفة على أساس أنهم استعملت فعلاً دالاً على « الفعل » ، بينما كان الواجب أن يستعمل فعلاً دالاً على الفكر - وسيدكروتى بأن هذه عادة غير مأمونة المواقف ، إذ أنك قد تساق الى القول « بأن الفكر ينشئ العالم » بينما ما تعنيه هو - « أن اسماً ما قد فكر فى كيف أنشئ العالم » . وفى هذه الحالة تكون قد انزلت الى المثاليه من جراء عدم اليقظة فى الكلام ، وهم يضيفون الى ذلك القول بأن هذه الطريقة هى التى خلقت المثاليين . وهناك أشياء كثيرة يمكن قولها للإجابة عن هذا الاعتراض مثل القول بأن المنازعات الفلسفية لا تقضى ببساطة نوع من النظم البوليسية التى تحكم فى اختيار الناس للكلمات ، وأن أى مذهب فكري (ووصفه بالمذهب يعنى تشريطه وتحويله) ، يعتمد على وجوده على فرض الفاعل غريبة معينة هو مذهب لا احترامه ولا أخذاه . ولكننى أفضل الاكتفاء بالإجابة بأننى قلت « تحرة » ، لأن ما أعنيه هو « التجزئة » ، كتجزئة « الشيء » المعروف باسم اللغة الى كلمات ، هو تجزئة لا تكتشف ، بل تبتكر عند القيام بتعطيلها .

(١) استعملت علامات تنبئى لى أن الكلمة قد استعملت لا وفقاً لمعناها الفعلى
فى اللغة الانجليزية ، بل باعتبارها مصطلحاً نظرياً فى الميتافيزيقا .

وأخر عملية هي ابتكار نظام للصلة بين الأجزاء بعد تجربتها على هذا الوجه - هنا كذلك ينبغي أن نرفض التصرص للحواف من عمريت الثانية - فالصلات لا تكتشف ، بل يخترع ، كما ينبغي أن نمر على القول - فإذا كانت الكلمات قد اخترعت ، فإن الصلات بينها قد اخترعت كذلك - وبؤكد ذلك تلازم الصليتيين اللتين تكلما عنهما في (٢) ، (٣) وعلم اتصالهما ، لأن أي تعديل يجري في أحدهما يستوجب تعديلا في الأخرى ، ولقد جرت العادة أن نذكر هذه الصلات تحت عناوين معينة وهي :

(١) علم اللمة لا يهتم بمصدر - إن كل كلمة يجيء ذكرها في الحديث بالفعل لا تحدث أكثر من مرة واحدة - على أنه إذا تحقق التبرير بمهارة ، فإننا سنهتفي إلى كلمات متفرقة بينها تشابه - بحيث يستطيع اعتبارها تكرارا للكلمة نفسها - ومن هنا يرواجع خرافة جديدة وهي الكلمة المتكررة ، أو الحوهر الذي يمد الوحدة التي يستند عليها عالم اللغة - وأما أن هذه خرافة فأم لا يتصور - فيما اعتقد - إدراكه ، ففي الجملة التي كتبها الآن ، قد تكررت كلمة « » مرتين - بيد أن الصلة بين هاتين الكلمتين ليست صلة تماثل - فمن الساحة الصوتية - ومن الناحية المنطقية ، ثمة تشابه بين الكلمتين ، ولكنه لا يريد عن مجرد تشابه .

وعالم اللغة مهمة ثابتة هي العديد من معاني ، هذه الجواهر الخرافية ، وهو يضطلع بهذه المهمة بالطبع اعتيادا على كلمات ، ولهذا يعتد انحصاره لهذا الجانب من عمله على إنشاء صلات مرادفة - وهذه الصلات خرافية مثل الكلمات التي تربط بينها - وسرعان ما يدرك عالم اللغة المصدق هذا - وحتى إذا سلمنا بتجزئة اللمة إلى كلمات ، وبتصنيف هذه الكلمات أوليا في وحدات لغوية ، لن تكون أية وحدة من هذه الوحدات مرادفة للأخرى كلية .

(ب) الصرف - وعمدا ينبغي ، علم اللمة وحدات ، فانه لن ينظر إلى هذه الوحدات على أنها كلمات منفصلة ، بل ينظر إليها على أنها كلمات مشتقة من كلمة واحدة مفرقة ، وهذا الاشتقاق يتبع قواعد محددة - ومن الواضح كذلك أن هذه القواعد حرائط - إذ أن حدوث استثناءات لها أمر معروف - ومن ثم لن يصح اعتبارها قواعد غلبة إلا في حالة قبول نظرية للعلم تسمح باعتبار قوانينه سارية المفعول ، لا بطريقة عامة بل في الجزء الأكبر (مع استخدام عبارة من عبارات أرسطو) . وهذه النظرية في الواقع هي التي تحكم في نشأة علم النحو ، ورغم

انها لم تعد مقبولة من أحد ، إلا انها ما زالت متضمنة في صورة مضمرة في أى ادعاء يدعيه النحو عندما يطالب أن يكون علما -

(جـ) تركيب الجمل Syntax - الكلمات كما « تستعمل » بالفعل هي اجزاء من وحدات أكبر تدعى بالجمل . وفى فقرات شملت لكل كلمة في الجملة ، اما تحدث بفعل صحتها بكلمات أخرى ، اما ان تكون حاضرة في الجملة صراحة او مضمرة فيها - والقواعد التى تقدر هذه الاموال تدعى بقواعد تركيب الجمل .

والقواعد النصوية هي اللامه أمر مألوف لنا . وقد علمناها من اليونانيين باعتبارها جانباً أساسياً من العادات التى نقلها عنهم وسأعتمد على التعلم ، وصنعت حضارتنا - وربما على ذلك انما قد أصبحنا مسلم بها متناسين البحث في بواعثها . فمن تعرضي بمر تحقيق أنها علم ، ونظن أن عالم النحو عندما يتناول كلاما ويقسمه الى أجزاء ، فإنه يقتدى الى حقيقته ، وأنه عندما يصح قواعد خاصة بالصلات بين هذه الأجزاء ، فإنه يعرفنا كيف تعمل عقول الناس عندما يتكلمون . وهذا يبعد كل البعد عن الحقيقة . فعالم النحو لا يبعد مسميا الى طائفة العلماء باعتباره يدرس البناء العقل للغة . انه يقوم بعمل مسائل لعمل الجرار ، لأنه يحول اللغة من مسج عضوى الى شرائع صالحة للتسويق والأكمل . فاللغة في صورتها الحية النامية لم تتكون من أعمال وأسماء وما شابه ذلك ، كما لا تتكون الحيوانات وهي حية نامية من ارباد واتحاد وتكلم ، وغيرها من الشرائع . فهذه عالم النحو الحق (ولم أسبق مقصدا لأن عالم النحو لا يحددها مسميا باعتبارها غاية واعية) ليست فهم اللغة ، بل تغييرها . واقصد بذلك سبيلها من حالة يعبر فيها عن الانفعال (وهي حالتها الأصلية القطرية) الى حالة ثانوية يستطيع فيها التعبير عن الفكر .

ولقد تحققت هذه المهمة بالفعل . ولكنها لم تتحقق الا في صورة محدودة محصورة . ولن تظل اللغة لغة ، الا اذا ظلت تميرية . ولن يتحقق لها ذلك الا اذا قاومت محاولات عالم النحو ، بحيث تستطيع الاحتفاظ بقدر من حيويتها الأصلية . وقسمه الكلام الى كلمات هو أمر غير مستقر وتفسى . وفي المحدث الفعل ، تلتزم هذه الأقسام المتصلة

(١) المقصود هو الفكر في لحيق حياته . أي التخلص بعمليات الفهم . وفي المصطلحات التالية سوف تدعى هذه العبارة دراما هذا المعنى .

حرية أخرى بحيث تصبح جملا غير قابلة للتجزئة ، ورغم عالم النحو على تناولها - وهي في هذا تتحدى قواعد - وكأنها كلمات مفردة . والكلمات عندما نلتزم في كل واحد - وسختلف اختلافا بينا عن الكلمات التي تتألف منها بصلاتها النحوية المميزة التي تربط أجزائها بعضها ببعض - نسمى « *Idioms* » (تركيبة لغوية) . والكلمة فيها غرابة - فهي تعنى شيئا شخصيا وفرديا . أو شيئا يكشف عن تمرد صاحب العبارة على الاستعمال السائد في المجتمع الذي يتخلى إليه . لهذا السبب كان من الواجب أن تكون العبارة نوعا من الكلام الذي لا يفهمه أحد سوى قائله . على أن الواقع غير ذلك . لأن المصطلحات مفهومة كل الفهم . وكل ما فعله علماء النحو عندما أسموها بالمصطلحات هو أنهم اعترفوا بأن علم النحو الذي حاولوا به أن يستطيع أن ينطبق عليها ، كما أن الذين استصنوا هذه المصطلحات قد تكلموا بطريقة مفهومة . بينما كان الواجب ألا يكون لكلامهم - اتباعا لأرائهم - أي معنى . وإلى جانب هذا ، فإن قيمة ما قدم به عالم اللغة أما ترجع إلى قدرته على تأكيد الفرض القائل بأن الكلمة - وفقا لتعريفها لها - وحدة لغوية عفا . إذ أنها تستطيع أن تحتفظ بذاتها في ناحيتي التعلق والمعنى معا مهما تغير السياق . إلا أنه يرجع باستمرار على الاعتراف ببطلان هذا الفرض . وثمة تناسب طردي بين زيادة اتباع اللغة للفكر وندوة إحياء هذا الفرض . على أن أكثر اللغات خضوعا لتأيات الفكر لا تذكر على حين غرة الفصح بعد أن تقع فيه وتسخر من علماء اللغة بتفسير معاني الكلمات وفقا للسياق الذي تظهر فيه . وفي الحديث المعاصر في حياتنا اليومية ، حيث تقل الحاجة سبباً إلى لغة الفكر . لن ينحصر عالم اللغة إطلاقاً في توجيه علم تغير معنى الكلمة بتغير السياق .

مثل هذه الاعتبارات تقضى قضاه مبرما على الفكرة المخاطشة التي جعلت عمل عالم النحو عملا علميا . وهذا الكلام لا يعني أن النحو بشر فائقة . قل له فائدة عملية ، ولكن فائدته عملية وليست نظرية - فمهمة عالم النحو هي تكييف اللغة لخدمة التعبير عن الفكر . والسبب الذي بدتسا إلى تحليل ما يتضمنه عمله من نقائص ، وما فيه من تردد هو إدراكنا أصمة علم مصطلحاته فيما يقوم به ، وهو ما يؤدي إلى القضاء على قدرة اللغة على التعبير عن أي شيء إطلاقا .

ولقد شبهت عالم النحو بالجزائر . ولكن لو كان الأمر كذلك ، لكان جزارا من نوع عجيب - والسامعون يقولون إن شعبوا الفرنسية

مدينة تقطع شريحة من اللحم من الحيوان الحي وتقوم بطهوها للمذاق ،
وإن حالة الحيوان لا تسو كثيرا من جراء ذلك . وهذا المثل قد يساعده
على تعديل المقارنة الأصلية .

٨ - التحليل المنطقي للغة

ومع هذا فليس كل ذلك الا مجرد جانب من عمله ، جانبها الآخر
الأخر يعرف باسم « المنطق التقليدي » وهذا المنطق يتألف من تقنيك
معين . وقد شُرح لأول مرة بطرفه سهجية في لورجانيو أرسطو ، ان
صاح اعتبره أقدم الشروح التي هيئت . وتنت تسمية هذا المنطق بواسطة
سلسلة طويلة من المناطق في العصر الوسيط . وفي عصر النهضة ،
وفي القرن السابع عشر ، قلعت برهنة حركة ساحقه لأرسطو ، بعد
أن وصفت بأنه جدل أجوف . ثم أعيد تأكيده مرة ثانية بعد عدة تعديلات .
يرجع من ناحية إلى تأثير هذه الحركة ، ومن ناحية ثانية إلى إعادة دراسة
أرسطو ذاته بواسطة من يفتون في الثاني القرن الثامن عشر والقرن التاسع
عشر ، من كانط إلى برادلي وما بعده . وأعيد بعد ذلك الحللون المنطقيون
والوحدانيون في الوقت الحالي تحديد هذا المنطق بعد إجراء تعديلات
طويلة عليه .

وغاية هذا التكنيك هي جعل اللغة أداة مكسلة للتعبير عن الفكر .
ويمكننا توضيح طبيعة هذا التكنيك ، وغايته ، اذا عرضناه في صورة
مفصلة مشبوعة بنتيجة على الوجه الآتي : « لما كانت غاية من يستخفون
اللغة باخلاص هي التعبير عن أفكارهم ، ولما كانت هذه الغاية تعرض
حاليا للاحتياط من جراء عدم الدقة والقضوض اللذين يصحبان الاستعمال
العادي للغة . لهذا السبب ينبغي أن يقرر قيام أمنال كل هؤلاء الناس
بالتعبير عن أفكارهم مستقبلا باستخدام أشكال لغوية معينة تعرف باسم
« الأشكال المنطقية » . ومن الممكن بالطبع تعديل القواعد المميزة لهذه
الأشكال المنطقية المزججة تحديدا مختلفا بواسطة المدارس المختلفة للفكر .
فبعد المدرسة الفلسفية القديمة أو المدرسة الأرسطية ، الشكل المنطقي
يعني شكل القضية المحلية . والتعبير المنطقي عن الفكر كان يعني التعبير
في الصورة المنطقية الآتية (الموضوع هو المحمول) . وفي نظر المدرسة
الحديثة أو المدرسة التحليلية ، هذا الكلام مفضل ولا يفي بالترشي ،
والشكل الأساسية في التحليل المنطقي عندهم هي تحليل أية أحكام
معلومة إلى جميع القضايا التي يقرها الشخص القائم بالسكم (ولا يلزم
أن تكون هذه القضايا من نوع القضايا المحلية) . ولن أتطرق هنا بهذا

الاختلاف أو غيره من الاختلافات التي فرقت بين تقييده المنطق التحليل
واقعية سبله ، المنطق الأرسطي - فما يصحني مقل هو تباينهما الأساسي
أو المقتصد ، وإلى حد يسى نظرية الله -

واية تقييد منطقية ، ارسطية كانت أم تحليلية أم أى شئ آخر ،
سدا بأمراض أن تحويل الله أن صورة محوية قد تحقق بجاح ، أى
أن فعل الكلام قد تحول إلى « شئ » ، وهذا « الشئ » قد تحوّل إلى كلمات ،
وهذه الكلمات قد تم تصنيفها في فئات ، وفقاً لما فيها من تشابه ،
وكلمات كل فئة قد مظر إليها باعتبارها تكرر أو وحدة لغوية مفردة ،
وتم الربط بين هذه الوحدات بعد تحديد معنى ثابت لا يتغير لكل واحدة
منها ، وهكذا دواليك وبهذا عمل المنطق بعد ذلك بطرح ثلاثة
افتراضات وهي :

أول افتراض هو ما سمى أدعوه بالافتراض المتعلق بالتفصيل
المنطقي ، وهو افتراض وجود بعض جمل من بين الجمل المختلفة التي
فرق المحويون بينها بالفعل ، تعمل على تقرير أحكام بدلا من التعبير عن
الامثالات - وهذه الأحكام هي التي يركز الماطقة انبساطهم عليها -

وثاني افتراض هو مبدأ ترجمة الجمل المتماثلة التركيب - وهذا
افتراض خاص بالجمل ، ويأطر الافتراض الذي وضعه علماء اللغة
للكلمات (وإذا توحيدا المقى - فلما ما أسميته بالوحدات اللغوية بدلا من
الكلمات) - وذلك « عمما بعدد معنى » أية كلمة مطاء بمتساواته بمعنى
كلمة أخرى ، أو بمعنى مجموعة من الكلمات مجتمعة - ووفقا لمبدأ ترجمة
الجمل المتماثلة في تركيبها - فإن أية جملة قد يكون لها المعنى نفسه مثل
أية جملة مفردة أخرى أو مجموعة من الجمل مجتمعة في اللغة نفسها ،
بحيث يستطيع استبدال واحدة منها بالأخرى غير حدوث أى تغيير في
المعنى -

وثالث افتراض يخص التفصيل المنطقي - ويسمى بذلك تفصيل جملة
من بين جملتين أو مجموعتين من الجمل لها نفس المعنى ، باعتبارها هي
الأنفصل في نظر المنطقي - ويعتمد أساس هذا التفصيل على ما يحاول
المنطقي أن يفعله ، أى على غايات تقنيته وأسسها - ويرغم ما قاله للماطقة
أحيانا ، فإن وجه التفصيل في الجملة المفصلة أو في مجموعة الكلمات
التي تتألف منها الجملة ، لا يرجع إلى كونها أسهل في الفهم - إذ أن

هذا المعيار لا يستعمله المنطقي ، بل يستعمله دارس الأساليب ، ولما وجه
تخصيص أية عنيقه فهو تمكينها المنطقي من تطبيق قواعد .

والمنطق الأرسطي يعني اساميا بالاستدلال - وتوجه القضايا فيه
يحيث تتلام مع صورة القياس - والمنطقي الأرسطي يحاور ويتاور ليصل
الى موضح يستطيع فيه القول . « انت على خطأ في اتباعك هذا الرأي ،
لانك تدافع عنه اعتمادا على هذا الاساس أو ذاك » وأنت اذا أرجعت
ملاحظاتك الى شكل منطقي ، فسترى بنفسك أنها لم تثبت النتيجة المرجوة .
والمنطقي ايسى يجمع التحليل والحديث لا يعني بمعنى الصحة الشكلية
للاستدلالات ، بل يعني « بمفهوم » الأحكام التي يحوم بتحليلها - وهو
كذلك مولع بالحمل ، غير أن منهجه يعتمد في ارجاع تصور الخطأ الى
المعرفة المضطربة *confusa cognitio* ، وليس الى اغاليط القياس . ولهذا
السبب فانه يحاور حتى يصل الى موضح يستطيع أن يقول فيه : « لقد
انطلت في اتباعك هذا الرأي » فانت عندما قررت ، قد قررت في الوقت
نفسه خمس قضايا مختلفة : هي القضايا ا ، ب ، ج ، د ، هـ - وانت
ستقر عندما تنظر الى هذه القضايا منفصلة يصحح القضايا ا ، ب ، ج ، د
لما القضية هـ قباطلة » - والتقنية المنطقية لها تين المدرستين تتألف من
منهج يساعد على الاهتمام الى الموضوع التكتيكي الثمار اليهما على
التعاقب . ويتوقف تفصيل أية حيلة متائلة التركيب على أخرى على
قواعد التقنية المتبعة .

وربما كان مثل المنطق أكثر وضوحا من مثل النحو في بيان أن
ما يعني هو أحداث تحويل في اللغة - وليس وضع نظرية لها - فوفقا
للقول الذي ينسب الى جروت : « المنطق التقليدي ليس يعلم ولا يفهم ،
بل هو مراوغة » ، فهو مراوغة ترمي الى تحويل اللغة الى رمزية .
وافتراساته لا يصح اعتبارها صحيحة بمعنى يقيني ، أو احتمالي .
ولا يسمح حتى اعتبارها مجرد امكانات . انها في الحقيقة ليست
افتراضات ، بل افتراضات - وما تقترحه هو تحويل اللغة الى شيء لو أمكن
تحقيقه فإن يصح وصفها بأنها لغة على الإطلاق . والمناطق من اتباع التحليل
يسركون هذا الكلام من جانب ، عندما يتبعون في الناحية العملية رمزية
مشابهة لرمزية الرياضة لتسهيل ابعائهم المنطقية ، وعندما يؤكدون في
الناحية النظرية وجود تقارب - وأن لم يكن تماثلا - بين المنطق والرياضة .

وتعديلات المنطق لغة مثل تعديلات عالم النحو لها ، استطاع
تحقيقها الى حد معين ، ولكن من المتفر تحقيقها بصورة كلية ، وما يحدث

عند محاولة تطبيق ذلك هو خضوع اللغة لتوتر يؤدي إلى تمزقها إلى قسمين مختلفين غاية الاختلاف - وحدان الصيغ هما : اللغة الحقة والرمزية - ولو أن هذه القسمة اكتسبت لأسفر ذلك عن الحاجة التي على الدكتور ريتشاردس أنه قد حاول وصفها عندما فرق بين « استعمالين للغة » (١) - ولقد بين هذا المارق على هذا الوجه (ص ٢٦٧ من نفس المرجع) : « القول - صحيحا أم باطلا - يستخدم يقصد الإشارة إلى ما دعا إليه - وهذا هو الاستخدام العلمي للغة - إلا أنه قد يستخدم كذلك من أجل التأثير في الصاعر والاجتماعات التي ترتبت على الإشارة - وهذا هو الاستخدام الانفعالي للغة » ، وافترض الدكتور ريتشاردس أن اللغة ليست فعلا - وفاته على ما يظهر أدراك إمكان اغتراض أى إنسان آخر شيئا مخالفا لذلك - بل هي شيء « يستعمل » ويمكن « استعماله » ، يائبا على سبيل متعددة مختلفة - ومع ذلك فإن هذا « الشيء » يظل على حاله ، مثل الأرميل الذي يستخدم إما لقطع الخشب أو لرفع المسامير - ويربط بهذه النظرية التقنية في اللغة نظرية تقنية في الفن - إذ رأى أن « الاستخدام الانفعالي للغة » هو استعمالها الفني - فإذا تأمنا الاقتباس من المرجع نفسه بعد استبعاد جملتين ، فأنسا سنراه يقول : « كثير من تكوينات الكلمات قد تثير مشاعر بغير حاجة إلى أية إشارة لشيء آخر شيئا » وهي في هذا ماثلة للجميل الموسيقية « - وهذا يوضح الصلة بين نظريته التقنية في اللغة ونظريته التقنية في الفن - ويظهر من ذلك قول الدكتور ريتشاردس بوجود انقسام كامل بين « الاستخدام العلمي للغة » - ويعنى بذلك استخدامها في تقرير أحكام صحيحة أو باطلة - وبين الاستخدام الاستطائقي البحث للشاعر للموسيقى ، وهو أقصى ما يتحقق ما أسماه « بالاستخدام الانفعالي » - ويعنى بذلك استخدامها لاستحضار الانفعال - والنظرية التقنية في اللغة خطأ فاحش ، وهي في ذلك ماثلة للنظرية التقنية في الفن ، أن اعتبارا بحق خطاين وليس خطأ واحدا - إلا أن ما قاله الدكتور ريتشاردس يمكن إعادة قوله - بعد استبعاد هذه الأخطاء إذا قلنا أن الكلام إما كلام علمي فيه تقام أحكام صحيحة أو باطلة ويبرر فيه عن الفكر ، أو كلام فني يبرر فيه عن الانفعال -

فهل هذه التفرقة حذلية ، أم هي مجرد تقرير لحالة التوتر القائمة بين قوتين - وإن لم تكن على الصلة بتوتر مزاجي - نسبة لمطولة صيغ اللغة بصيغة الفكر ؟ - وسوف أحاول أن أبين أن الاحتمال الأخير هو

(٢١) في كتابه The Principles of Literary Criticism (ميلوديه الطند الكبرى) - الطبعة الثانية - سنة ١٩٢٦ - الفصل الرابع والثلاثين -

الحقيقي ، وإن اللغة بعد صيغها بصيغة الفكر بعمل النحو والمنطق . إن تصنف الإجزئيا يطابع فكرى . وأنها لن تظل مستغطة بمهنتها لغة إلا في حالة عدم اكتساق خضوعها خضوعا كاملا للفكر - وربما أصبحت اللغة يظل السعة والمنطقة . مطرمة بالطق ، وهو قول مشابه لما قاله يريجون بأن « المكان مطرم بالهنس » . إلا أنها إذا امتلكت الطرم بحيث أصبحت شيئا جامدا ، فإنها ستعقد صلاحيتها للملاحة . وستغرق بكل بساطة . وإذا أردنا التفاضل على لغة الجاز لقنا أن الكلام من ناحية طائفة العلم يحاول التخلص من مهنته كلاما - أو لغة - في التعبير عن الاتصال . ولكنه إذا نجح في هذه المحاولة لا ظل كلاما . ومن ناحية اللغة إذن ، فإن التفرقة التي أقامها الدكتور ريتشاردس ليست تفرقة قد فرقت بين الكلام العلمي والكلام الفني (لو كان تفسيرى لها صحيحا ، وهو ما لا أثق فيه بآية حال . لأن هذه التفرقة لن تبدو أمرا بسيطاً على الإطلاق بمجرد إدراك ما تعنيه) . أما هي تفرقة هي طاق الكلام الفني بين الكلام الفني في أصله ، والكلام الفني المستخدم في أغراض التهم . أما إلى أي حد سيصلح في هذه الحالة لحقيق هذه الأغراض فالمر يهوى بهت قيساً بعد .

ثانياً : استغناى أى كلام سمعت فيه محاولة محددة لبيان الحقائق بجانب من التعبير الانفعالى ، أمر مسلم به . فليس هناك أى كاتب جاد - أو متكلم - قد حاول الانصاح عن فكرة ، إلا بعد اعتقاده أنها جديرة بالانصاح . وما يجعلها جديرة بالانصاح ليس اتساعها بأنها حقيقة (فإن صحة أى شئ لا تعد سبباً كافياً للمجاهرة به) ، بل هو كونها الحقيقة الوحيدة التي نمد حلة في الموقف الراهن . وإلى جانب هذا ، فإنه لا يفصح عنها إطلاقاً إلا بعد انتقاء للكلمات ، كما أن لهجه في الكلام تعبر عن إدراكه لهذه الأهمية . فإذا كان حديثه عريضا لنفسه فستتم كلماته أو لهجته لا على أن « هذا الشيء هام » ، بل على « أنه هام له » . أما إذا كان حديثه موجها إلى لى مستمعين ، فإن كلماته ولهجه لن تناس على أن « هذا الشيء هام » بحسب ، بل على أن « هذا الشيء مهم » . وتنة تناسب بين مهارة الكاتب في حث قرائه على إدراك مما يهوى ، واتجاهه إلى انتقاء كلماته وسمات صوته . وهو ما يؤدي إلى ظهور سيج من التعبير الانفعالى ، فيه براعة متناسبة . فالكاتب طوراً يشعر بثقل في نفسه وطوراً آخر يكون عصبيا ، وهو أحيانا يضرع ، وأحيانا ينفك ، وفي أحيان أخرى يظهر الغضب . وعندما أراد الدكتور ريتشاردس القول بضبط نظرة معينة من نظرات تولستوى في الفن ، فإنه قال : « من الجبل أن هذا غير صحيح » . وهذا يؤكد استعماله على لغة - ولكن كم هو

عاطفي . ثم خلال موهبة هذه الكلمات . يستمع المرء الى صوته وهو يحاضر ، ويرى بشكلي قم محاضر كاسبرجج المتشد عندما غفوه بهذه الكلمات . وهو ما يذكرنا نقطة تحاول ان تنفض من مخطئها نقطة ماء عقلت بها ، بسبب ازعاجها لسوء طالعها على الخطو فيها . ونظرية مولستوى لا تقسم بها بأية حال رائحة الفم . وأي انسان يتمتع بصدا انتهى لى يظل متمسكا بها في حالة ثبوت عدم فائدتها . ومن هنا جاء تشدد ريتشاردس . اذ توحى كلماته الأربع القصيرة (أو الست في الترجمة العربية) للقارىء بما يأمى . « لا تعتقد اننى اوى ان اذكك الى السام بالقاء الضوء على كل الحقائق التي جاء بها هذا الرجل العظيم بفعل تسرعه وعدم تأمله . فتشجع . اننى لعقت هذا الثقل مثل مقتك له سواء بسواء . ولكنه سوف يتكون قصيرا للغاية » .

والعقبة الوحيدة التي تحول دون التعرف الى هذه العظيمة - وهي عتبة طبعية ترجع الى كتابه الكلمات بدلا من انطلق بها - قد تعرضت الى مفالات مصطنعة بفعل تحالف دس تم بين المطلق الرديء والألف الرديء . ولنعترض ان أحدا من الناس قد نطق بكلام علمي قائلا على سبيل المثال . « ان التركيب الكيميائي للماء هو يدها » . في هذه الحالة ستبين نبرة صوته ، وسرعته ، اتجاهه الانفعالي تجاه الفكرة التي عبر عنها . في صورة يستطيع ادراكها أى مستمع يقط . فهو ربما ضاق بهذا الكلام ، وكان ما بهه هو الخلاص من رتابة دوس الكيمياء . وفي هذه الحالة ، فانه سيطن الكلمات في لهجة منخفضة بطيئة . وهو قد يرغب في أن يطبع في ذهن تلاميذه شيئا ينبغي أن يتذكروه من أجل امتحانهم . في هذه الحالة . فانه سيستخدم نعمة قوية تتجلى فيها الشدة . أو هو قد يعبر بإثارة من هذا الكلام باعتباره نصرا للفكر العلمي ، الذي لم يفقد من نظره قوته بتاتا . في هذه الحالة . فانه سيستخدم نعمة حية فظة يظهر أثرها بعد خمسين سنة محضا يقول أحد الحاصلين على شهادة في العلوم لأى صديق من اصطفائه . « لملك نعرف أن جوز المحرز هو الذى علمني الكيمياء بالفصل » . غير أنه في طريقة كتابتنا وطبعاتنا لا وجود لحروف تبين هذه الاختلافات . ومن ثم فإن أى قارىء لجملته مثل « التركيب الكيميائي للماء هو يدها » . لن يستطيع الاهتداء الى دلالتها . وعندما يحاول ممارسة قدرته الشفوية . فانه سيقف على حافة حارية . اذ سيسيل الى الاعتقاد بان الكلام العلمي هو الكلام المكتوب أو المطبوع . وإن الكلمات للطريقة اما مماثلة لهذا الكلام المكتوب ، أو هي الكلام نفسه مضاعفا اليه شيء آخر هو التعبير الانفعالي . ولعلنا المنطق الجيد انتقله . فالتنطق الجيد يستطيع تنبيهه الى أن البناء المنطقي للفضية

داته ليس على الدوام واضحا في صورته المكتوبة أو المطبوعة (١) .
والأدب الجيد قادر على ذلك لاعتماد جانب كبير من مهارته (الكاتب على
صياغة جملة بحيث لن يستطيع أي قارئ عادي الذكاء ، أن يشتربها مرارا
بعد الاطلاع عليها ، سواء قراها بصوت مرتفع ، أو قراها قراءة صامتة .
وأحاط في ادراك نغمة الكلمات أو نوقيتها . والمناطق عندما ينفقون في
الحصول على هاتين الساعدتين . وعندما يصلون سواء السبيل يصل
ممارسة القراءة في صمت ، كما هي العادة حديثا ، عاجز يتهورون
ويندفعون في التمسك مثل اللاصع (وهو حيوان شبيه بالفار) -
ويقصون على أنفسهم بأنفسهم عندما يناقشون مضمون قضايها مثل قضية
« لقد مات ملك اليونانيين -و- السبب الماضي » ، دون توقف للسؤال
« عن نوع النغمة الصوتية التي سيتمكن استخدامها لها عندما أقول
ذلك ؟ » هل تكون نغمة الشخص الذي يروي قصة خرافية ، وفي هذه
الحالة ينبغي أن أرجع في هذه المهمة إلى أحد الاستطائقيين . أم هي
نغمة شخص يقرر حقيقة ، ويرغب اقتناع من يستمع إليها بها . وفي هذه
الحالة تكون هذه المهمة هي مهنة النفساني ، أم هي نغمة شخص كل
ما يقوم به هو أحداث ضوئية بفسه . وهو أمر يهم الفسيولوجي ، وأن
كان لا يهم ، أم هي نغمة شخص يحاول اغاظة المتطعي ، وفي هذه
الحالة ، فإن الحل سيبدو مثيرا للضحك « . وأنت إذا لم تعرف أية
نغمة مستخدمها في الخلق بهذه الكلمات ، فامك لن تستطيع قولها
اطلاقا . إذ لن يكون ما تنطقه كلمات ولا حتى ضروبا .

« والنغمة » هي حالة ادراكها شكلا من الكلمات يعبر بها عن الفكر .
ولا يعبر بها عن الانفعال ، واعتبارها وحدة الكلام العلمي ، أمر خرافي .
وسوف يسلم بذلك مسورة أي إنسان قد تأمل هنية الكلام العلمي في
حقيقته الفعلية الحية ، بدلا من مجرد التفكير في الاشارات التقليدية التي
تقش على الورق ، والتي قد تحسن تمثيل الكلام العلمي أو نسيء إليه .
على أنسي سأنتقل الآن إلى فكرة ثانية أكثر صعوبة من ذلك .

(١) اعتاد هؤلاء ويعلمون في محاضراته الاشارة إلى أن أية جملة مكتوبة على جملة
« أن هذا البناء هو بناء بودلاين » يعبر على حد سواء عن قضيتين مختلفتين . اجماعها
فيها تأكيد لكلمة البناء باعتبارها اجابة عن السؤال « أي هذه الابنية هو بناء
بودلاين » ؟ والاخرى فيها تأكيد لكلمة بودلاين ، باعتبارها اجابة عن السؤال « ما
هذا البناء ؟ » فخر كتاب Statement Inference (الاحكام والاستدلالات) -
ص ١١٧ - ١١٨ .

ولقد تكلمت الى الآن وكان الكلام له مهتمان - احدهما للتصوير عن الفكر ، والاخرى للتصوير عن الاتصال - وكان اساسة التصور التي ارغبها هي رفعها هي فكرة ان الكلام الملمس او اللغة المصطنقة بصيغة الفكر تقوم بالهمة الاولى دون الثانية - وانا ارغب في وضع اساسة التصور هذه ، ولكنني اود ان اذهب الى ما هو ايسر من ذلك بكثير - فان الاتصال هو على السواء شحنة انشائية تنص قاعلا - ولكل نوع مختلف من انواع الفعل نوع مختلف من الافعال ، ولكل نوع مختلف من الاتصال نوع مختلف من التعبير - ونحن اذا نظرنا في البداية الى الاختلاف الواسع بين الاحساس والتفكير ، فسرى ان الشحنت الانشائية المترتبة على التجارب الحسية ، والتي يتم التصور بها في مستوى نفسي مضى ، يمر عنها تقريبا بواسطة حدود فعل آلية - اما الشحنت الانشائية المترتبة على تجارب الفكر فيمر عنها بواسطة الافعال المرجحة للغة - فاذا نظرنا بعد ذلك للتفرقة القائمة في نطاق الفكر بين الوعي والفهم ، فاننا سنرى ان انفصالات الوعي يمر عنها بواسطة اللغة في صورتها البدائية الاصلية ، الا ان للفهم انفصالاته كذلك وينبغي ان يكون لهذه الانفصالات تصبير عناصرية ، وهو ما يجب ان يكون اللغة في صورتها بعد صبغها بصيغة الفكر -

وللفهم انفصالاته - فان الاضطراب الذي دفع اوشينيس الى الاطلاق من الحمام الذي كان يستحم فيه وهو عار خلال الطرقات ، لم يكن اضطرابا على وجه الصوم - بل كان يوجه خاص اضطراب رجل قد اُتُلع في التو في حل مشكلة علمية - على انه ربما كان اضطرابا اكثر تحديدا حتى من ذلك - اذ كان اضطراب رجل قد اُتُلع في التو في حل مشكلة النقل النوعي - وصبيحة « اوريكا » التي عبرت عن هذا الانفصال تبسوا عند كتابتها مطابقة « لاوريكا » التي يقولها رجل عثر على قاروره - هل انه في ظن اي مستمع يحسن الاصغاء ثمة اختلاف بين جدال بين الصيحتين - لهما الصيغة لم تؤكد اي اكتشاف قحسب ، بل اكتت حدوث اكتشاف علمي - ولو كان بين المارين في ذلك الوقت عالم طبيعى يائل اوشينيس ذاته في عطشته ، فله جبه الى سيرا قوؤة لابلاغ اوشينيس لنا اكتشافه الثقل النوعي ؟ فما كان مستتبعا ان يتكسر من فهم كل ما حدث ، وان يتفجر صائحا وسط الزحام : « وكذلك فعلت أنا »

وربما ساعد الاستشهاد بثقل خيال مبالغ فيه على بيان هذه القاعدة - فلو أمكن التمثيل بان اللغة بعد صبغها بصيغة الفكر تصير عن

للاتفعال . وإن هذا الاتفعال ليس انفعالا مبهما أو مضمنا ، بل هو انفعال محدد مناسب تباعدا لفعل فكري محدد ، فإن ما يترتب على ذلك هو أنه في حالة التعبير عن الاتفعال سيحجب عن فعل الفكر كذلك . فليس ثمة حاجة لتعبيرين منفصلين ، أحدهما للفكرة والآخر للاتفعال التي يصحبها ، فهناك تعبير واحد قصصه ، وإن شئنا نستطيع القول بأن الفكرة يسير عنها في كلمات . وإن هذه الكلمات نفسها تعبّر كذلك عن الاعمال الخاصة التي تناسبها . إلا أن هذين الشيئين لا يتم التعبير عنهما وفقا لمعى واحد من معاني الكلمة . فالتعبير عن الفكرة بواسطة كلمات ليس تعبيرا مباشرا أو تلقائيا على الإطلاق . فهو يمر من خلال الاتفعال المتميز للشيء بعد المشجعة الاتفعالية للفكرة . وهكذا فنعصا يفرح أى إنسان فكرته في كلمات لآخر ، فإن ما يقوم به مباشرة وتلقائيا هو التعبير لمستمعه عن الاتفعال المتميز الذي لفته عليه عندما فكر هذه الفكرة . إلى جانب هذه عل تصور هذا الاتفعال لنفسه . وبعبارة أخرى ، أن يعيد لنفسه اكتشاف فكرته بحيث يتعرف إليها عندما يكتشفها ، باعتبارها الفكرة التي غير المتكلم عن تسمتها الاتفعالية المميزة .

٩ - اللغة والرمزية

نحن قادرون الآن على العودة للكلام عن الاختلاف بين اللغة والرمزية . والرمز لغة ، ولكنه مع ذلك ليس لغة . والرمز الرياضي أو المنطقي أو أى نوع آخر من الرموز يخترع لتحقيق غاية علمية محضة ، ويفترض أنه لا يصف على الإطلاق بأية خاصية تعبيرية عن الاتفعال . إلا أنه بمجرد شيوع استخدام رمزية معينة والإحاطة بها ، فإنها تستعيد ثانية قدرتها على التعبير عن الاتفعال الذي تنصف به اللغة بسمائها الحق . وكل عالم رياضي يعرف ذلك . وفي الوقت نفسه ، فإن الاتفعالات التي يصادفها عليه الرياضة معبرا عنها في رموزهم ليست اتفعالات بوجه عام ، أنها الاتفعالات المميزة الخاصة بالتفكير الرياضي .

وبمعنى الشئ نفسه عن المصطلحات التقنية . وهذه المصطلحات قد اخترعت لتحقيق غاية أية نظرية علمية لحسب . إلا أنه بمجرد شيوع استخدامها في كلام العالم أو كتاباته ، فإنها تعبّر له ولأن يفهمونه عن الاتفعالات المبررة التي جاءت بها هذه النظرية . وغالبا في حالة اختراعها بواسطة صاحب موهبة أدبية . فإنها تختار من البداية بحيث تستطيع التعبير عن هذه الاتفعالات بصورة مباشرة وواضحة على قدر الإمكان .

فمثلا المنطقي قد يستخدم كلمة مثل « القضايا الذرية » باعتبارها جانبا من لغته التقنية - وكلمة ذرية « هي كلمة تقنية » أي أنها كلمة مستعارة عن موضع آخر وحولت الى امر بعد ان تعرضت لتعديلات دقيقة تتوافق مع النظرية . ومن المستطاع اعتبار الجدل التي تظهر فيها صالحة للترجمة من لغة لأخرى . ولكن هذه الكلمة كما نتبينها في كلام المنطق تكون زاحرة بالتعبير الانفعالي « فهي تنقل للقارئ - ويراد أن تنقل له - تهديدا ووعيدا ووعدا وأملا . وكأنها تقول له : « لا تحاول أن تحل هذه الأشياء » . وأطرح جانبا حلم التحليل الذي لا ينهي - فهذه الطريقة لا توصل الا الى وهم والى سخرية انفس مثلى - فتنقم بشجاعة واقفا عن اتصاف هذه القضايا بفسوخها وبسلطانها . اذا أنت استخدمتها بصفة مثل لسانك المنطقي - فهي لن تخدعك البتة » .

فالرمزية إذن لغة مصبغة بصفة الفكر . فهي لغة لأنها تعبر عن افعالات ، ومصبغة بصفة الفكر لأنها قد تكيفت للتعبير عن افعالات الفكر . ومن المستطاع القول بأن اللغة في صوردها الخيالية الأصلية تتميز بخاصتها التصويرية ، الا أنها معر ممس . ففي حالة مثل هذه اللغة لا نستطيع التفرقة بين ما يقوله المتكلم وما يعنيه . وأنت تستطيع القول انه قد عني ما قال بكل دقة ، او تستطيع القول بأنه لم يعن شيئا ، وأنه يتكلم فحسب (على اعتبار أن الكلام يعني بطبيعة الحال التعبير عن الاتصال وليس مجرد أحداث اصوات مسوعة) . ويتوفر للغة بعد صيغها بصفة الفكر كل من التعبير والمعنى . فهي بوصفها لغة ، تقوم بالتعبير عن افعال معنى . وبوصفها رمزية تنسب الى شيء وراء هذا الاتصال ، أي الى الفكرة التي بعد التعبير شحنتها الانفعالية - ان هذه هي التفرقة المعروفة بين « ما يقوله » و « ما تعنيه » . « ما يقوله » هو ما نسمع منه مباشرة مثل الاصباح عن التلهف أو الاستئزاز أو الظفر أو الحسرة ، باعتبار الانفعالات والإيماءات والاصوات التي عبرت عن هذه الأشياء جوانب غير منفصلة من أية مجرية مفردة « وما تعنيه » هو الفصل الفكري الذي تد هذه التعبيرات شحنته الانفعالية ، والذي نياثل فيه الكلمات المعبرة عن الانفعالات نوعا من اللاتفات ، فيها اشارة تدلنا عليه

الاتجاه الذى حدثنا به ، وإشارة تدل الآخرين على الاتجاه الذى يجب أن يسموه إذا أرادوا ، بهم ما نعتيه ، أى إذا أرادوا إعادة إنشاء الحرية الفكرية - فى أنفسهم ولأنفسهم - التى ساقطنا إلى قول ما قلناه .

من هذا يتضح أن صيغ اللغة تدورجيا بصيغة الفكر ، وتحولها شيئا فشيئا بوساطة النحو والمطو إلى ومزية علمية ، لا يدل على ببله الانفعال تدريجيا ، بل يدل على مدرج فى الإفصاح عن الانفعال والتخصص فيه .
فمن لا ينقل من جو انفعال إلى جو عقلى حاد ، بل ما نحصل عنه هو اممالات حديدية ووسائل حديدية للتميز عنها .

الکتاب الثالث

تطبيقات الفن

الفصل الثاني عشر

الفن لغة

١ - خلاصة نظرية

استخلصنا من العرض التحريبي - أو عملية الوصف - التي تمت في الكتاب الأول تصنيف الفن الحق - باعتباره متميِّزا عن التسلية أو السحر بصفتين هما :

(أ) الصفة التمييزية •

(ب) الصفة الخيالية •

على أن المصطلحين مما مازالا في حاجة إلى تحديد • وربما أمكننا معرفة كيفية استخدامهما (وهو ما قد يرجع إلى الممارسة • أو اللبوة على تكلم أية لغة شائعة بين شعوب أوروبا - لا يلزم أن تكون اللغة الانجليزية) وإن كنا لم نعود إلى أية نظرية شترد عاتان الصفتان بقدر استخدامهما على هذا الوجه • ولقد هذه الشفرة من معرفتنا قمتنا في الكتاب الثاني بالتجليل - وكان ما أسفر عنه هذا الكتاب هو جعلنا الآن على نظرية في الفن • إذ أصبحنا قلدين على الإجابة عن السؤال الخامس • بأي نوع من الأشياء ينبغي أن يكون الفن لو أريد اتصاله بصفتين هما : الصفة التمييزية والصفة الخيالية ؟ • والإجابة هي - ينبغي أن يكون الفن لغة • •

والفعل الذى يحدث أية تجربة فيه . هو فعل الوعي . وهذا الكلام يؤدي الى استبعاد كل نظريات الفن التى جعلت أصله فى الاحساس أو اعماله . أى فى طبيعة الانسان النفسية . إن أصل الفن ليس هناك . بل فى طبيعة الانسان باعتباره كائنا مفكرا . وفى الوقت نفسه . فإن هذا الكلام يؤدي الى استبعاد كل النظريات التى جعلت أصله فى الفهم وجماعته شيئا مرتبطا بالتصورات . ومع هذا يستطاع تقدير كل اتجاه نظري من هذين الاتجاهين باعتباره احتجا على الآخر . فنظرا لاعتبار الوعي مستوى من التجربة يتوسط المستويين المسمى والفكرى . ففى المستطاع ارجاع الفن الى أى مستوى من هذين المستويين . وهو ما لا يختلف عن القول بسم انتماءه الى الجانب الآخر .

والتجربة النفسية لم تسعث على العلم - إذ تسبقها فى الوجود تجربة نفسية أو بعبارة حسنة اصحالة - وفى حالة عقد مقارنة غير مشروعة بينها وبين الحس . يدعى هذه التجربة النفسية غالبا « بادية » التجربة الحسية . وما من شك فى ان التجربة النفسية تنحصر الى حد ما للتحويل (وان لم يكن تحولا على وجه الدقة) متلبا لتحول الحاسة . بواسطة الفعل الذى يثبت التجربة النفسية . فهى تتحول من حس الى خيال . أو من تأثير الى فكرة .

وفى مستوى التجربة الخيالية . ينحصر الانفعال الفطري فى المستوى النفسى الى انفعال فى مستوى الفكرة . أو ما يدعى بالانفعال الاستيعابى . الذى لا يصح اعتباره لهذا السبب سابقا فى الوجود للتعبير عنه . بل بعد الشحنة الانفعالية التى تصحب تجربة التعبير عن أى انفعال سطى . ويتم الشعور بهذه الشحنة الانفعالية تلونا جديدا . يتلون به هذا الانفعال عند التعبير عنه . ويأخذ يتحول الفعل النفسى الطبيعي الذى كان الانفعال الفطري هو شحنته الى فعل موجه للكائن . خاضع لسيطرة الوعي الذى يوجهه . وهذا الفعل هو الفكرة أو الفن - فهو تجربة خيالية تعد تمايزة عن التجربة النفسية الطبيعية المباشرة - لا يحسن عدم تفهمها أى شئ . نفس طبعت . لأنها تنطبع على الكوام وبالفرضية مثل هذه الحواس . بمعنى عدم بقاء أى جانب من هذه الحواس فى حالته الفطرية . إذ إذ كل هذه الحواس تتحول الى افكار وتتحول فى تجربة توصف بأنها خيالية نظرا لشمولها . وحدوثها ضمن الوعي . وخضوعها له .

هذا الفعل الخيالي ، باعتباره فعلا للكلام ، يرتبط بالانفعال من ناحيتي . فهو من ناحية ، يعبر عن انفعال ، عندما يعبر عنه فاعله عن هذا الوجه . فانه يكشف انه كان يشعر به شعورا مستقلا عن التعبير عنه . وهذا هو الانفعال النفسي البحت الذي كان عمله قبل أن يعبر عنه بواسطة اللفظ ، وان كان لهذا الانفعال النفسي ، طبيعة الحال ، تميزاته النفسية الخاصة التي تظهر في صورة تعبيرات لا ارادية تحدث للجسم . وهي ناحية أخرى ، فانه يعبر عن الانفعال الذي لا يشعر به الفاعل الا في حالة تعبيره عنه على هذا الوجه . وهذا هو انفعال الوعي . او الانفعال الذي يتنسج الى فعل التعبير . غير ان هذين الانفعالين ليسا انفعالين مستقلين ولا انفعال ثانوي ليس انفعالا علميا بحثا يتبع فعلا بحثا علميا للتعبير . انه انفعال فردي تماما ، يتبع الفعل الفردي الخاص بالتعبير عن هذا الانفعال النفسي ، ولا شيء سواه . فهو اذن هذا الانفعال النفسي ذاته بعد ان تحول لعمل الوعي الى انفعال خيالي صاغر او انفعال استيطقي .

ان هذا الكلام سيبدو ولا ريب جافا مستمقا الى اشد حد في نظر أي قارئ لم يقرأ محتويات الفصول السابقة ، أو سبها . وسيبدو هذا الكلام واضحا لأي قارئ . يتذكر المناقشات التي تاورت في هذه الفصول . ومع كل هذا ، فقد كانت هذه المناقشات بطبيعتها الحال بالغة التجريد ، وسأحاول أن اعالج ذلك بالاتجاه الى تطبيقها على مشكلات معيرة معينة .

٢ - الفن الحق ، والفن كما يسعى به فلا يملك

والتجربة الاستيطقية - أو الفعل النفسي - هي تجريبه تعبير المرء عن انفعالاته . وما يعبر عن هذه الانفعالات هو الفعل الخيالي الشامل الذي يدعى باللفظ أو الفن على حد سواء . وهذا هو الفن الحق . ولا كان فعل التعبير يحدث عند فاعله حيلة عادات ، كما ان حاله يتأثر به ، لهذا السبب تصبح هذه العادات وهذه الآثار أشياء يمكن استعمالها ، بواسطة أو بواسطة آخرين ، لتحقيق غايات بعيدة . ونحن عندما نتكلم عن استخدام اللفظ من أجل غايات معينة ، فان ما يستعمل على هذا الوجه لا يمكن أن يكون اللفظ ذاتها ، لأن اللفظ ليست شيئا يمكن استخدامه ، ولكنها فعل بحت . ان هذا الشيء قد وصفته في (الفصل الثالث - ٢) بأنه في (أو لفظة) قد ، تعدت من طبيعتها . واللفظ في ذاتها لا يمكن تعريبها من طبيعتها هكذا . وما يمكن أن يجزمه لذلك هو الرواسب

الطبيعية والخارجية التي تتحلف عن فعل اللفظة مثل علة الانفصاح عن كلمات وجمل معينة ، وعادة القيسام بأنواع معينة من الإيحاءات . وبالإضافة الى ذلك يمكن ذكر أنواع من الأصوات المسبوقة ، ومن الألوان التي تظهر على اللوحات ، وغير ذلك من الأشياء التي تنبثق من الإيحاءات .

ويستفيض القبل المعنى الذي يخلق من ذاته هذه المعادلات ، ويحدث هذه الآثار الخارجية ، عنها غيرها ، ويتخفف عنها بمجرد تكونها . ونحن نعبر عن ذلك عادة بالقول بأن الفن لا يطبق (الكلشيهات) ، فكل تعبير حتى ينبغي أن يكون أصيلا . ومهما تشابه مع أي تعبير آخر ، فإن هذا التشابه لا يرجع الى حقيقة وجود هذه التصيرات الأخرى ، بل الى حقيقة تشابه الإفعال المثير عنه . بهه التعبير عنه . مع انفصالات قد سبق التعبير عنها . والفعل المعنى لا « يستختم » لفة جاهزة . انه يخلق اللفظة وهو ماض في طريقه . وبسبب تخلصنا من أي تصور ياطل « للإصالة » لن يتبادر أي اعتراض على هذا البيان اعتقادا على ما يظهر من تشابه مي أغلب الاحوال بين أي تعبير من تعبيرات اللفظة وأي تعبير آخر . ففي الخلق لا شيء يجسد الاختلاف بين المحلوقات باعتباره صد أي تشابه . وإن كانت الأنوار المسبقة من هذا العمل الخلاق ، مثل الكلمات والعبارات الجاهزة وأنواع قوالب التصوير والنحت واللوازم الموسيقية وما شابه ذلك ، قد « تستختم » وسائل لتحقيق غايات . ولا يصح القول بتقصين هذه الغايات تعبيراً عن الانفصال ، لأن التعمير (الا اذا اعتبرنا الفن صنعة) لا يمكن اطلاقاً أن يكون من الغايات التي لها وسائل .

وهكذا تصبح حجة الفصل الاستطيقى - كما يمكن القول - مستوعداً لآراء يستطيع أن يأخذ منها أي فعل من نوع مختلف وسائل يمكن أن يكتمل لتحقيق غاياته . وهذا الفصل الاستطيقى من حيث انه يستختم وسائل كانت فيما سبق الجسم الحي للفن . يمتد فيها الحياة ، أو (يلبست) بحيث تظهر وكأنها مظاهر للحياة . ومن ثم تبدو وكأن روحها لم تفارقها اطلاقاً . هو فعل استطيقى زائف . انه ليس بفن . انه يحاكي الفن . ولذا فإنه يند تحتاً من ناحية باطلية .

هو في ذاته ليس بفن ، ولكنه صنعة (لانه يستختم وسيلة لتحقيق غاية سبق تصورها) . وكل صنعة كما رأينا في (الفصل الثاني - ٢) رمى في النهاية الى احداث اثر نفسي في أشخاص معينين . وهكذا نتضح أن الفن كما يدعى بالأسلا بذلك يدل على استخدام « اللفظة »

(ولا يقصد بذلك اللغة الحية التي تمده وحملها جذيرة يعق باسم « اللغة » بل المقصود هو « اللغة » الجائزة التي تتألف من كليشيات)
 لأحداث أثر في نفوس الناس الذين تستخدم هذه (الكليشيات) من
 أجلهم .

هذه الآثار النفسية (ويراعى أن الفعل الذي تقوم بهه هو فعل
 عقول كلية) قد بعثت بطبيعة الحال لتحقيق سبب كاف - وهي قد
 ابعثت بعد موافقة الشخص الذي حدثت له ، بحيث أنه يصد في نهاية
 المطاف العيمل الذي يستطيع تقرير هذا السبب - وأيا كانت الآثار
 النفسية التي تسببها ، فانها ينبغي أن تكون : (أ) آثارا نفسية يستطيع
 إحداثها على هذا الوجه ، (ب) آثارا نفسية تبث باعتبارها غاية في ذاتها
 أو وسيلة لتحقيق غاية أصده .

(أ) ليست هناك أية وسيلة بواسطتها يستطيع أي شخص أن يحدث
 عند الآخرين فعلا من أفعال الإرادة ، أو فعلا من أفعال التفكير - ونحن
 عندما نقول بأن أي شخص قد « حل » آخر يفكر أو يعمل - مما نميه
 على أكثر تقدير هو أنه قد كان قادرا على اغرائه على العمل بمثل هذه
 الطريقة ، إلا أن هذا في يده هنا ، فما يستطيع شخص ما إحداثه للآخرين
 هو الاتعمال .

(ب) لو كان الإعمال الذي حدث انفعالا يوجب به لذاته الشخص
 الذي حدث له ، أي كان هذا الاتعمال سارا - في هذه الحالة يسمى
 أحداث الاتصال ترفيها - وإذا وجب به باعتباره وسيلة لتحقيق غاية أبعد
 أي باعتباره دافعا ، فإن أحداث هذا الاتعمال يسمى السحر .

هذه الأشياء ليست فنا ودينا - وهي مجرد أشياء أخرى قد تسمى
 في أغلب الأحيان بالقى على سبيل الخطأ - وهذا الفعل يصف بالثنائية
 القطبية التي تنسب إلى فعل الفكر ، وبسببها يقال أنه قد تم على خير
 وجه ، أو أسوأ المقام به (الفصل الثامن - ١) - فهذا الاختلاف قائم
 في الفعل ذاته أو هو نتيجة تضاد ديكالكتيكي كامن في جوهره وتكوينه ،
 ولا يمكن إرجاعه إلى اختلاف بين الفعل المتبادر إليه وأي فعل آخر ،
 فإذا أخطأنا واعتبرنا الفعل أ هو الفعل ب ، فإن الوقوع في هذا الخطأ
 يثبت وجود قطبية ثنائية في فعل الفكر كانت سببا في حدوث الخطأ ،
 ولكنه لا يثبت وجود قطبية ثنائية في (ب) ، وعلى هذا يكون الشخص
 الذي أخطأ واعتبر الترفيه فنا ، قد فكر تفكيرا ردينا - أما الذي الذي

أخطأ في تحديده فلا يعد فنا رديئا . وما فعله هو أنه أخطأ واعتبر
 الكلشيهات أو جثة الفن التي استخلصت في هذه المهمة هي اللقبة
 ذاتها . والاختلاف بين الشئيين يعد أن تم الخلط بينهما على هذا الوجه
 يماثل الاختلاف بين رجل حي ورجل ميت . والاختلاف بين الفن الجيد
 والفن الرديء يماثل اختلافا بين رجلين من الأحيد . أحدهما صالح
 والآخر رديء .

كما أن هذين الشئيين ليسا كذلك بالمادة الخام التي يصنع منها
 الفن ، وذلك ببث روح الوعي الاستطيفي فيها . ولقد كررت القول بأن
 مثل هذا البث ممكن على المواقف . إلا أنها إذا سمعنا ما يسمى هذا القول
 فسنرى أنه لا معنى لأن الترمه أو السحر شرط سابق لقسم الفن . ولكنه
 يعني أن أي اتصال مباشر مثل هاتين المهمتين يستطيع ، بالإضافة إلى
 اصطلاحه بها ، الاتجاه إلى العمل المختلف غاية الاختلاف الحاصل بالتعبير
 عن الأعمال التي مزوده بها أية مهمة من هذا النوع . فلو قام مثلا
 رسام شخصيات طلب منه الحصول على تشابه كامل مع الأصل ، يرسم
 صورة تسمى من الأعمال التي منها الأصل فيه ، بدلا من تطبيق التشابه
 المطلوب أو علاوة عليه ، فإنه لن ينجح صورة تجارية أو شيئا يسدده به
 المال ، بل سيمسج عملا فنيا . والصورة بوصفها شيئا يستمر به المال
 لا يمكن أن تصبح عملا فنيا على الإطلاق . أنها لن تصبح عملا فنيا إلا إذا
 توقفت عن الاتصال بذلك .

وهذه النقطة عامة ، لأنها حشرت على القول بأن أغلب ما يدعى عادة
 بالفن في هذه الأيام ليس فنا على الإطلاق ، بل هو تسلية . والآن قد يميل
 أي قارئ إلى الانصاح عن ببقه من أن هذا الفن الترفيهي أساسا مجرد
 في مستوى بسيط . وإن كان على أنه حال ، شيئا يحتوي في ذاته على
 حرثومة حبة للفن . ومن ثم فإذا أردنا معرفة طريقة التخلص من هذا
 الموقف يعد أن وصف على هذا الوجه (وأنا أعترف صحة الوصف) أن
 موقف آخر يتم فيه إنتاج الفن الحق ، أو يكثر فيه إنتاجه على مستوى
 رفيع . فإن الإجابة عن ذلك هي أن تتابع انتاج سلم الترفيه . وإن
 نحرم على إحادتها . أما إذا لم يكفل الفن الترفيهي تحقيق مثل هذا
 التقدم ، فلتنتجه إلى الفن السحري ونركز عليه ، ولنتوقف كلية عن
 الانتصار على الترفيه . وليكن لدينا بدلا من ذلك فن مصمم لأداة
 الانفعالات التي تلبس الحياة المصيبة كالفن المكرم لخدمة الشيوعية مثلا .
 وفي الوقت نفسه فلنصر على إجابة فننا الشيوعي بحيث يتحقق على خير

وجه ، وبسرى ان هذه المحاولة ستتخطى عن اهتمامنا الى فن جيد جدير
بحق يمثل هذه الكلمة » .

ومثل هذا القارىء سوف يكون غارقا في الوهم - فهو في الواقع
قد خلط بين علاقة ما هو فن وما ليس بفن ، بالتملاية بين الفن الحسن
والفن الرديء - واقول ذلك دون شعور بأى عداء تجاه الفن السحري
بروحه عام . او على الاخص دون شعور بأى عداء تجاه الفن الذى ألهمته
الرغبة في الدعوة للشعوذة - وعلى العكس فلقد أكدت ان السحر من
مستلزمات كل مجتمع - وفي حالة أية حضارة قد استخدمها الترفيه ، كلما
ردما في انتاج السحر كان هذا افضل - ولو كان كلاما يدور حول احياء
الأحلاق من عالمنا لدعوت الى خلق منظمة سحرية تستجيب أدوات مثل
المسرح وحرفة الكتابة باعتبارهما وسائل لا غنى عنها لتحقيق هذه الغاية .
الا ان هذه المسألة ليس بيت القصيد - فحسن لا نتكلم عن ضرورة
السحر ، ان ما نتكلم عنه هو مدى قوة السحر في حالة اعتماده على أى
ديالكترك كلس فيه على الارتقاء الى فن . لو تحقق ذلك باحلاص - والاجابة
هي ان هذا الفن لن يتحقق .

وثمة بلبلة افكار سائدة هذه الايام حول هذا الموضوع عند اولئك
الذين يتوفون الى الاسهام في اشاء في اصل ونظام سياسى الفصل مما .
على جانب رعتهم في الحصول على فن اصل ، ما هم رمضوا الفكرة التى
كانت شائعة في اواخر القرن التاسع عشر وفي بداية القرن العشرين
اقتانلة بان ما يعتمد عليه العمل الفنى ليس موضوعه ، بل خصائصه
التقنية ، وهو ما يؤدى الى القول بعدم اكرات الفنان الحق بموضوعه .
واقتصاره على الحرص على انتقاء موضوع ينسج امامه المختال لمرض
تدراثة الفنية - وفي سبيل الاعتراض على هذا الرأي ، نشجبوا بالقول
بان أى فنان لن يستطيع انتاج أى عمل فنى جيد ما لم ينظر الى موضوعه
نظرة حادة - ولا مراة في أهم في هذا الرأي على صواب ، وما يقولونه
هو ما قلته بنفسي عندما ذكرت أن الاعمال الفنى يميز عنه العمل الفنى
لا يمكن أن يكون مجردة انفصال استيطقي » - اسأ هذا الانفصال
الاستيطقي المزعوم هو رجة الى صورة خيالية لانفعال ينبغي أن يكون له
وجود سابق فصل النسيج عنه - ومن النتائج الواضحة المترتبة على هذا
القول أن أى فنان غير مزود بانهالات قوية وعيقة - وانصافه بأنه فنان
غير مسلم به - لن يستطيع انتاج أى شيء على الإطلاق خلاف أعمال لسة
تتصف بالخيالية والسلف .

ووفقا للمفاهيم التي استنتجت اليها ، يتضح احد أن أي فنان صاحب مظهرات ومشاعر سياسية قوية ، أقدر من الذين لا تتوفر لهم هذه النظرات والمشاعر على انتاج أية اعمال فنية ، كما أنه أفضل تهيؤا منهم . بيد أن المسألة هي ما الذي يصنعه بهذه الآراء والمشاعر السياسية ؟ - فلو كانت مهمة فقه هي التعبير عنها والافصاح عنها ارتكنا إلى أنه إذا لم يقدر على القيام بذلك سيتمثل عليه كشف ماهيتها لنفسه وللآخرين ، فإنه سيحولها إلى فن . ولكنه إذا بدأ بعرفة ماهيتها واستخدم قبه بقصد هداية الآخرين اليها ، في هذه الحالة لن يتزود فقه بأعماله السياسية ، بل سيكون قد خنقه تحت هذه الاغصالات - وكلما ازداد في حقه له ، فإنه لن يزداد اقترابا من الاتصاف بخصائص الفنان الجيد ، بل سيزداد ابتعادا عن ذلك ، فهو قد يؤدي ختمات نافعة للسياسة ، ولكنه سيسبب - إلى الفن -

وهناك شرط واحد إذا توفر أمكن المرء أن يحسن إلى كل من السياسة والفن معا . وهذا الشرط هو اعتبار الكشف عن انفعالات المرء السياسية والتعبير عنها أمرا مقبولا للسياسة - ولو وجد أي نظام سياسي كالت من مستلزمات تحقيق أغراضه تكريم الأقواء ، فلم يستطيع أحد في هذه الحالة خدمة هذا النظام وخدمة الفن في الوقت نفسه -

٣ - الفن الجيد والفن الرديء

تعريف أي نوع معطى من الأشياء هو تعريف للشيء الجيد من هذا النوع أيضا ، لأن الشيء الجيد في بوجه عبارة عن شيء يتصف صفات هذا النوع - ووصف الأشياء بأنها جيدة أو رديئة فيه دلالة على معنى النجاح والافخاق . فحين لا نصف الأشياء بأنها جيدة أو رديئة في ذاتها بل بالنسبة إليها ، لأننا عندما نصف محصولا بأنه جيد مثلا ، أو نصف عاصلة بأنها رديئة . فإن النجاح أو الافخاق المعنى في هذه الحالة هو نجاحنا أو اخفاقنا - إذ إن ما نقصده هو أن هذه الأشياء تمكننا من تطبيق غاياتنا أو تحول يتبادر بين ذلك . وعندما نفعو الأشياء بأنها جيدة أو رديئة في ذاتها ، أي هذه الحالة يكون النجاح أو الافخاق أمرا يسبب اليها . فما نقصده هو أن هذه الأشياء قد حصلت على صفات نوعها من جراء جهد قامت به من جانبها ، وهو جهد له نصيب أو بخل .

وهذا الكلام لا يوصي إلى اثارة مسألة صحة وجود أنواع طبيعية - كما يعتقد اليونانيون - أو عدم وجودها ، كما أنه لا يتعرض إلى مدى

صفة القول بأنهما نسبية كلها هو شيء يحاول أن يصبح كلها . وما يعينني في مناقشتي الحالية هو لما اعتبر الرأي القائل بوجود أنواع طبيعية صحيحا (وفي هذه الحالة تكون الكلاب جيدة أو رديئة في ذاتها) أو يكون الرأي البديل صحيحا . أي تكون فكرة « الكلب » هي مجرد وسيلة اخترناها لتصنيف الأشياء التي نصادفها . وهو ما يعني أن الكلاب جيدة أو رديئة بالإضافة إلينا فحسب . ولكن أعني بغير الأعمال الفنية الجيدة والأعمال الفنية الرديئة . وعلى ذلك يمكن القول بأن العمل الفني هو فعل من نوع معين . والعنان أو الفاعل يحاول أن يفعل شيئا محددًا ، وهو معرض في هذه المحاولة للخطأ أو الإخفاق . ومفضلا عن ذلك ، فإن هذا العمل فعل واسع ، والفاعل لا يرمى إلى مجرد القيام بشيء محدد ، أنه يعرف كذلك ما الذي يحاول القيام به ، وإن كان لا يلزم تضمن المعرفة في هذه الحالة القدرة على الوصف . إذ إن الوصف يعنى التعميم . والتعميم مهمة الفهم ، والفهم ليس من مستلزمات الوعي في معناه الأصلي .

فالعمل الفني إذن قد يكون عملا جيدا أو عملا رديئا ، ولما كان الفاعل بالضرورة فاعلا واعيا ، فإنه يعرف بالضرورة هل هو جيد أو رديء ، أو بالأحرى إنه يعرف ذلك بالضرورة ، مادام وعيه ، فيما يخص بهذا العمل الفني - لم يتعرض للفساد . فقد رأينا (الفصل العاشر - ٧) أن هناك شيئا يدعى بالوعي الفاسد أو غير الحقيقي .

ولو أردت أية نظرية في الفن أن ينظر إليها نظرة جادة ، فمن الواضح أن تبين كيف يستطيع الفنان عند متابعتة عمله الفني أن يعرف هل هو ناجح فيما يقوم به أم لا . كأنه تبين مثلا كيف يستطيع الفنان الانصاح عن نفسه بالقول : « لست واضيا في هذا الخط » لمحاولة القيام به على هذا الوجه . أو هذا الوجه . . . وأخيرا ؟ . هذا يقتضي الفأية المطلوبة . - وأية نظرية تزج بنفسها إلى فظاظ تتسم فيه التجربة بظان المعرفة ، لن تستطيع تحقيق هذا المطلب . ولن تقدر على تجنب الخوض في هذه المسألة إلا إذا ادعت بأن الفنان في مثل هذه الأحوال لا يتصرف بوصفه فنانا بل بوصفه نافذا ، أو رديئا في حالة صياغة اللغة الفني بفلسفة الفن . وكأنه ليسوف . ولكن هذا الإدعاء لن يمدح أحدا . وملاحظة الفنان لمسة بين نقطة ومتصرة قادرة في كل من لحظات العملية على تقرير معنى نجاح هذا العمل أو إخفاقه ليست فعلا قلديا لاحقا للعمل الفني ، ويحيى عند تأمله . بل هو جزء مكمل لهذا العمل نفسه . ومن

للمسلم به ان اى انسان يتشكك في ذلك ، ويستشكك في تشككه على اى اساس ، يخلط بين الطريقة التي يصل بها الفهم ، والطريقة التي يصل بها اى طالب غير متين في مدرسه من مدارس الفهم ، عندما يرسم على غير عمد ، ويظهر قيام الاستاد بعرضه ما الذي كان يقوم به ، والواقع ان الطالب في مدرسة التي لا يتعلم كيف يرسم بقدر تعليمه كيف يلاحظ نفسه وهو يرسم ، وذلك حتى يستطيع رفع فعل الرسم من مستواه النفسي الطبيعي الى مستوى الفهم بان يصحح واعيا به ، ومن ثم يستطيع تحويله من تجربة نفسية الى تجربة خيالية .

فما يحاول الفنان القيام به هو التعبير عن افعال معطى . ولا اختلاف بين التعبير عنه واحسان التعبير عنه . فان واداة التعبير عنه لا تعد طريقة من طرائق التعبير (فهي فن تعد مثلا تعبيراً ، وان لم يكن قد اتبع القواعد *selon les règles*) . انه احقاق في التعبير ، فالعمل الفني الرديء هو عمل يحاول فيه الفاعل ان يصير عن افعال معطى ولكنه يغفل - وهذا هو وجه الاختلاف بين الفن الرديء والفن الذي يدعى باطلا بذلك ، والذي سبقت الاشياء اليه في ص ٢٧٧ - فهي حالة الفهم الذي يدعى باطلا بذلك ، ليس هناك احقاق في التعبير ، لانه ليست هناك اية محاولة للتعبير - وكل ما هناك هو محاولة للقيام بشئ آخر (سواء تحقق ذلك بجهاج ام لا) .

ولكن ثمة تماثل بين التعبير عن افعال ، والوعي به . فالعمل الفني الرديء هو محاولة غير ناجحة للوعي بانفعال معطى . انه ما اسماه سميوزا بالفكرة الباقعة عن التنبؤ . هذا يعني ان الوعي الذي احقق في ادراك افعاله على هذا الوجه وعي فاسد او غير صادق . لان احقاقاته (مثل اى احقاق) ليست مجرد شئ غير قائم . فهو لا يعي الفهم يلا شئ . انه اساءه ليعمل شئ . انه فعل . ولكنه فعل معطى . او حائب . وادى انسان يحاول ان يصحح على وعي بانفعال معطى ويخطئ . ان يظل في حالة لا وعي محضة بهذا الانفعال ، او حالة براءة منه . انه قد قام بشئ خاص به ، ولكن هذا الشئ لم يكن التعبير عنه ، وما قام به هو اما تفاد لهذا التعبير ، او تخلص منه . وبعبارة أخرى - انه قد حجه من نفسه بادعائه اما ان الانفعال الذي شعر به ليس هو ذاته بل هو افعال مختلف . او ان الشخص الذي شعر به ليس هو ذاته ، بل شخص آخر - وهذا احتمالان لا يستثني أحدهما الآخر . فالواقع انهما على الدوام يتلاقيان ويتلازمان .

وأذا نسألنا : هل يعد هذا الإدله واعي أم غير واعي ؟ . لكناث الإجابة عن ذلك لا هذا ولا ذاك . أنها عملية لا تحدث في نطاق أدنى من الوعي (إذ أنها لن تستطيع في هذه الحالة بقيمة المال أن تحدث . لأن الوعي من مستلزمات هذه العملية ذاتها) . كما أنها لا تحدث في نطاق الوعي (فهي لن تستطيع بالتل أن تحدث في هذه الحالة لاستحالة قيام أي إنسان بأدلاغ نفسه أكلومة . فبا دلم عانى وعى بالمطيقه . فإنه لن يستطيع بالفعل خداع نفسه بشأنها) . أنها تحدث عند الحاجة التي تفصل بين المستوى التفصيل والمستوى الواعي . وتمثل أسامة أداء الفعل الخاص لتحويل ما كان نظريا محضا (تأثير) الى ما هو واعي (الفكرة) .

ونسأل الوعي الفنى الذى يؤدي الى الخفاق أى إنسان في التمييز عن أى نظام معطى . يبقلة في الوقت نفسه عاجزا عن إدراك كل من عه أم لا . ويترب على ذلك . وعلى السبب نفسه . أن يكون هذا الإنسان ثانيا رديئا وحكما رديئا في الحكم على فنه . ومن يقدر على إنتاج في ردى . لن يستطيع . مادام قادرا على إنتاج هذا الفن الردى . - ادراك حقيقة زهو لن يستطيع . من ناحية أخرى . أن يمتنقه بالفعل بأنه في حيد . فهو لن يستطيع أن يزعم أنه قد عبر عن نفسه دون أن يكون قد فعل ذلك . والحق في اعتبار الفن الردى فنا جيدا يقل على وجود فكرة في نص الأساس عما يحته الفن الجيد . وهى فكرة لن تتوفر لأى امرئ الا اذا عرف ما الذى يمية القدرة على الوعي غير القاصد . الا أن أحدا لن يستطيع مضرة ذلك الا اذا تومر له الوعي . فإن أى روح غير محلوصه لن يدرك معنى الإخلاص . مادامت تنصف بعلم الإخلاص ؟

على أنه لا وجود لأى إنسان قدضيه وجه بالكلية . ولو وجد هذا الشخص . لكناث حالته أسوأ من أية حالة يكون كامل نستطيع اكتشافها أو تسليها . فهي ستكون أسوأ من أية حالة كمال عقل وسلامته . نستطيع تصورها ! فها سيماني في نفس الوقت من كل نوع ممكن من ارتباك العقل . ومن كى موش جسماني يجره هذا الارتباك العظمى في أدبائه . لأن لساد الوعي هو على اللوام ذلل حزنى وفوضى يطرا على أى فعل يد في جيلده تلجبا في تحقيق ما روم الى تحقيقه . وأي شخص يميز في إحلقى التماسبات عن التمييز عن نفسه هو شخص قد اعتاد الانطباع في العميد عن نفسه في مفاسد الخرج . كما اعتاد معرفة ما الذى يملته . ومن ثم فمن خلال مقارنته هذه الثلاثة بها يتذكره من هذه التماسبات

الأخرى ينبغي أن يكون قادرا على إدراك أنه قد أخلق هذه المرة في التعبير عن نفسه . وهذا بالضبط هو ما يقوم به كل فنان عندما يقول : « إن هذا الخط لن يصلح » . فهو يتذكر كيف ينبغي أن تكون تجربة التعبير عن نفسه ، وعلى ضوء ما يتذكره يؤكد أن المحاولة التي تبصمت في هذا الخط المعين كانت أخفاقا . وفساد الوعي ليس خبيثة خفية ، أو بيلة غريبة لا تصيب إلا قلة من البائسين أو الضالين . إنها تجربة دائمة الحدوث في حياة كل فنان . وحياة الفنان بوجه عام عبارة عن حرب مستمرة وناجحة ضدها . إلا أنه من مستلزمات هذه الحرب دوماً توقيع الهزيمة ، ومن ثم يصبح الفساد في الأمور التي لا حفر في قيعانها .

والأنواع المختلفة من الفن الرديء التي نذكرها هي التي تمثل هذا الفساد الراسخ في الوعي . والفن الرديء ليس إطلاقاً تعبيراً عن شيء مبدع في ذاته ، أو ربما عن شيء ساذج في ذاته . وهو ليس كذلك - فهو حالة المضطرب لأحكام المجتمع - تعبير عن شيء غير مناسب لا يصلح الإفصاح عنه علناً . لكل واحد منا يشعر بأفعالات لو أدركها جيراننا ستقتصر أبعادهم عليها منه . وهي أفعالات لو أمكنه أن يبصمها فسيشعر بالفزع من نفسه . إن التمييز عن هذه الأفعالات ليس هو الفن الرديء ، كما أنه ليس كذلك التعبير عن الفزع الذي آثاره . وعلى النقيض ، إن الفن الرديء يبعث عندما ننكر هذه الأفعالات بدلاً من أن نعبر عنها ، أي عندما نميل إلى الاعتقاد في تبرئتنا من الأفعالات التي تفزعنا ، أو عندما نرغب في الاعتقاد بسعة عقولنا لنا بحيث لا تفزعنا هذه الأشياء .

والفن ليس يترفد . والفن الرديء ليس بالشيء الذي نقدر على تحمله . فمفردتنا أساس كل حياة فلعنة تتجاوز المستوى النفسي البحت من التجربة . وما لم يتم الوعي يصلح بنجاح ستكون الوقائع التي يقصها للفهم . وهي الأشياء الوحيدة التي يتسج الفهم عنها نسيجه الفكري - باطللة من البداية - والوعي الصادق يزداد الفهم بأساس واسع يستطيع أن يبني فوقه ، لذا الوعي القاسم فيرغم الفهم على البنية فوق وعاء هشة . والأغاليط التي يفرضها الوعي الكلاب على الفهم هي الغاليط لن يقدر الفهم إطلاقاً على تصحيحها لنفسه . فبإدراك الوعي فاسداً ستكون أبداً الحقيقة مبهمة ، ولن يقدر الفهم على بناء شيء واسع . وستصبح المثل الأخلاقية قلائم في الهواء . ولن تكون النظم السياسية والاقتصادية أكثر من نسيج عنكبوت . وحتى الصحة العامة وسلامة الجسم فانوما لن يصبحا في علمن . على أن فساد الوعي والفن الرديء شيء واحد .

لم أتكلم عن هذه النتائج الهائلة لتضخيم دور الطاقة الصغيرة من أفراد مجتمعتنا الذين يطلقون على أنفسهم اسم القاتين ، فقد يدل ذلك على الحياقة - ان ما قصده هو أنه نظراً لاعتماد بقائه أى مجتمع على ما بين أفراد من صفات تعتمد على الأمانة المتبادلة ، لذا لا تكل سبابة هذه الأمانة الى أية طبقة أو طائفة ، بل هي من واجب الجميع على اختلاف أشكالهم ومللهم - ومن ثم فإن أى جهد يبذل للتصير عن الانتماءات ، أو أى جهد يبذل للتغلب على فساد الوعي هو جهد ليس مطلوباً من المتخصصين حصصاً ، بل هو مطلوب من كل انسان يستحجم الفنة في أية مناسبات تتطلب ذلك - وكل الفصاح وكل إنبهة يقوم بها واحد منا هي عمل فني - ويتحتم عند قيام أحداً بذلك - مهما خدع الآخرين - ألا يحاول خداع نفسه - فلو خدع نفسه في هذه الناحية لكان معنى ذلك أنه يفكر في نفسه بقوة - ما لم يحتلها بعد ذلك - فابها مستنور لكي تصبح أى نوع من أنواع الشر - وأى نوع من أنواع المرضى العقلي ، وأى نوع من الفناء والحياة والتخيل - غالباً الرديء وفساد الوعي هما الاصل الحقيقي لكل بلا - *radix malorum* .

الفصل الثالث عشر

الفن والحقيقة

١ - الخيال والحقيقة

لو أن حدثا حدث بين الخيال والوهم - فإن أية نظرية جعلت الفن مساويا للخيال ستبدو قد تضمنت القول بأن الفتن أحد الكذابين . وربما اتصف سهارته في الكذب . وببراعته فيه . وبلغته . وبأنه الطيب . إلا أنه مع كل ذلك كاتب . ولقد سبق لنا - على أية حال - رفض هذا المثلط .

ولو أمكن تحديد معنى الخيال تحديدا واقعا . كما حدث في (الفصل السابع - ٤) على أنه صورة للتجربة تعمل على تقديم الحقيقى وغير الحقيقى في خيط أو مزاج عم متحد المالم . يقوم الفهم بعد ذلك بترسيب الحقيقة من أو يلوونها . لمعت للمى بوصفه خيالا مهمة حقة وحامة في حياة الانسان . وهى مهمة شبيهة بمهمة العالم عندما يتخيل مختلف الفروض الممكنة . التى سيتم بعد ذلك اعتمادا على التجربة والمتابعة رفضها . أو رفعها الى مرتبة النظرية . ووفقا لهذه النظرية . تكون مهمة الفن هى انشاء عوالم ممكنة سبرى الفكر ليمى بعد بعضها حقيقيا . أو سيحولها الفنى الى حقيقة .

وثمة جانب كبير من الحقيقة فى مثل هذه النظرية الى الفن . وان كانت مع ذلك مارالت غير مرضية - ولقد رايسا فى نهاية الكتاب الاول تمز الفن الحق بهمتين . المهمة الاولى خيالية . والمهمة الثانية هى التمييز . ولقد قامت النظرية السابق بيانها بالتوسع فى الكلام عن المهمة

الأولى ، ولكنها تعاملت المهمة الثانية - ومرتبة على الطريقة التي اتبعت في التوسع في الكلام عن المهمة الأولى أنكار المهمة الثانية ، بحيث يمكن القول بأنها حرمت من اظهار دورها من البداية - وأى خيال يفتح يانشاء العوالم الممكنة لن يمكن ان يكون انطلاقا تصيرا عن الانفعال في نفس الوقت ، لأن قياس الخيال الانشائي بالتعبير عن الانفعال أمر ضرورى ، وليس مجرد أمر ممكن فحسب ، وضرورته قد جاءت من هذا الانفعال .
 له هو وحده الذى يقوم بالتعبير عنه .

ويصح القول بأن العمل الفنى يقوم أى فنان يحلقه فى مأسه من المأسيات ، لم يخلفه الفنان باعتباره قادرا على الخلق محسب . بل لأنه يتحتم عليه ذلك - فإذا نظرنا الى العمل الفنى على أنه مجرد عمل فنى من جملة أعمال فنية أخرى ممكنة - كان بإمكانه خلقها عوضا عن ذلك ، لكن ما قلناه أمرا غير صحيح - فهو قد قام بخلقه فى لحظة سيه فى حياته ، وما كان باستطاعته خلقه فى أية لحظة أخرى ، أو خلق غيره فى هذه اللحظة - وهذا لا يعنى أن أعماله متصلة بعضها ببعض فى بعضى من صورة تسلسل ، بحيث يستند كل منها على ما قبله ، ويهده لما بعده . فهذه نظرة سطحية للغاية الى تاريخ الفن فى أوسع نطاق له ، أو أضيق نطاق على حد سواء ، لأن كل عمل فنى قد تم خلقه للتعبير عن انفعال قد احدث يبطله فى هذه اللحظة من حياته وليس فى لحظة سواها . وأحداث حياة الفنان بوصفه إنسانا من بين العوامل التى مفاعلت على ملوغة هذه الحالة الانفعالية ، لا أنها لا تزيد عن مجرد عامل .

ولو كان ما يقوله الفنان فى أية مناسبة معلومة هو الشيء الوحيد الذى كان باستطاعته قوله فى هذه المناسبة ، ولو كان الفعل الخلاق الذى يصح هذا الانصاح فعلا من أفعال الوعى - وبناء على ذلك يكون فعلا من أفعال الفكر - فإى ما يترتب على ذلك بالضرورة هو اعتبار هذا الانصاح محاولة لتقرير الحقيقة ، أى أنه ليس بالشيء الذى لا تراعى فيه الاختلافات بين الحقيقة والباطل - ولماذا الانصاح قد تسطر عن عمل فنى جيد ، فهو انصاح صادق ، إذ لا اختلاف بين امتياز الفنى واتصافه عن الحقيقة -

وكثيرا ما ينكر ذلك . وإن كان سبب هذا الإنكار هو إساءة فى الفهم ، ولقد فرقنا بين صورتين من صور الفكر ، هما الوعى والفهم . ولما كان الفهم يعنى بالصلات بين الأشياء ، فمن ثم ومن حيث أنه الحقيقة عند الفهم هى نوع معين من الحقيقة . أو بمعنى آخر هى حقيقة خاصة

بالصلوات بين الأشياء . فبما على ذلك تكون للفهم طريقة معينة في ادراكها . هي طريقة البرهان أو الاستدلال . والوعى في أصله ليس فهما ، ولذا فهو لا يظل . ولا يستطيع أن يفعل ذلك . ونتيجة لذلك ، فإن الفن في أصله لا يعتمد على التحليل والبرهان . فليس لديه أحكام حاسنة للحكم الآتي : « لهذا السبب » - « إذ ذلك » أو « لهذا السبب » . (إن ليس ذلك) « هي هذه الحالة إذا طرأ إلى الإنسان » (ولست بحاجة إلى التنازل عن صبيب ذلك) « إن الفهم هو الصورة الممكنة الوحيدة للمكره . فإنه سيعتقد أن أي شيء لا يعتمد على براهين لا يمكن أن يكون صورة لمفكر . ومن ثم فإنه أن يكون معنيا بالحقيقة . وسيستخلص ، بعد ادراك عدم اعتماد الفن على التحليل ، علم وجود صلة بين الفن والحقيقة . والشاعر طورا يقول أن محبوبته هي نموذج للفضائل كافة . وعلورا آخر يقول إن لها قلبا أسود كالجحيم . وهو قارء يرى العالم نبيها ، وقارء أخرى يراه كوما من التراب أو مزبلة أو وياه . ويبدو هذا الكلام في نظر الفهم متناقضا . فالمحبوبة - كما يقال لها - لا يمكن أن تكون نموذجا للفضيلة في وقت ما ، وقلبيها أسود كالجحيم في وقت آخر . ومعنى هذا أن قائل هذا الكلام مصاب بالهذيان . فهو لا يمكن أن يكون صادقا ، ولابد أن تكون نظراته قد انحوت إلى المظاهر بدلا من الحقائق ، لم إلى الانفعالات وليس إلى الوقائع (١) .

ولا داعي لرفض هذه الحجج ، والقول بأن الصديق في حالة اشتغالنا هو نوع من الصديق كذلك . فالشاعر الذي سئم الحياة اليوم ، وأصبح في ذلك ، لم يسن تمهله أن يظل على هذه الحال غدا . على أن هذا لا يعني أنه لم يكن صادقا عندما أعلن بأنه قد سئم الحياة اليوم . وقد يكون ساعده انفعالا ، إلا أنه حقيقة يشعر بها . وربما كان شعوره بالسأم من الحياة مجرد شيء ظاهري . إلا أن حقيقة ظهوره قد جعله أمرا دائما ويستطاع الإجابة نيابة عن الشاعر على حجة من قال بأن المسبوبة لا يمكن أن تنصف بالفضيلة إلى حد غير الإعجاب وبأنها شريرة منفرة ، كما يستطاع الإجابة عن قال أن السالم لا يمكن أن يكون تمسسا وكوما من التراب ، بأن العادل - فيما يبدو - يعرف في المنطق أكثر مما يعرف عن النساء أو العالم .

(١) لم أجد ترجيح أي نقد إلى إنسان . فطلى قد قسمت بهذا الكلام الكثير من مقالات شبلي . انظر كتابي (١٩٢٥) Outline of a Philosophy of Art (خلاصة في فلسفة الفن) ص ٣٣ . وانظر كتابي Speculum Mentis (مرآة للعقل) سنة ١٩٢٤ - ص ٥٩ ، ص ٦٠ .

والفن لا يمكن أن يقف موقفهم ميالة بالحقيقة . فهو أساسا
يرى الى بلوغ الحقيقة . الا ان الحقيقة التي يبحث عنها ليست حقيقة
خاصة بصلات بين الاشياء . بل هي حقيقة ادراك ماهية الواقعة المفردة .
والحقائق التي يكتشفها الفن هي تلك الاشياء الفردية الفائقة ذاتها
التي تصبح من وجهة نظر الفهم « الأطراف » التي يضطلع الفهم بتقرير
الروابط التي تربط بينها . او ادراكها . ويتميز كل شيء من هذه
الاشياء الفردية عندما يكتشفه الفن بطايبه المفرد المخصص المكتمل الذي
لم يتعرض الى أي تجرييد بفعل الفهم . فهو يمثل مجاز لم يتعدد فيها
بعد ، ما يخص الذات ، وما يخص العالم الذي تحيا فيه الذات . ولو كانت
هذه التجربة هي تجربة الاعجاب بمصوبة فانتى لى أسائل بوصفي
شاعرا هل يرجع ذلك الى اختلافها في ذاتها الى حد ما عن باقي النساء ،
او ان ذلك يرجع الى اسي لسبب ما في حالة عشق . وما أقوم به حسنة
هو شيء جدد مختلف عن بوجه مثل هذه الأسئلة . فانا أسأل على
اكتشاف شيء من البوع الذي قد توجه اليه فيما بعد مثل هذه الأسئلة .
وإذا اوضح تغذر الاجابة عن مثل هذه الأسئلة فيما بعد . فان هذا لى يدل
على ان الاشياء التي دارت حولها الأسئلة قد أسست ملاحظتها .

٢ - الفن في تاحية النظرية والفن في تاحية العملية

الفن معرفة . وهو معرفة بالمفرد . وهو بهذا المعنى لا يدل على فصل
« نظري » . يجب تمييز بين العمل « العمل » . والاختلاف بين الفصل
النظري والفصل العملي له بطبيعة الأحوال قيمة معينة . الا أنه من الواضح
الا يطبق بطريقة موهنة . ولقد اعتدنا تطبيقه . كما اعتدنا الاعتقاد
بوجود دلالة له في الحالات التي نعيش فيها بالصلة بين أنفسنا وبينتنا .
فالفصل النظري ، في رأينا ، عندما يكون قسلا صادقا ما ، وأحدث تغيرا
فيها . ولكنه لم يحدث أي تغيير في بينتنا . وهو على ، اذا أحدث تغييرا
في بينتنا ، ولم يحدث أي تغيير فينا . ولكن هناك حالات كثيرة تكون
فيها إما على غير وعي بالتي يتأثر بيننا وبين بينتنا ، لو لا نعيش به في
حالة وعينا بوجوده .

فمثلا . عندما نعيش بالفصل في فهم مشكلات الأخلاق مستغرقا عن
ارتباطها بالتغيرات التي نستطيع إحداثها في العالم المحيط بنا مع بقا
فوقنا ينظر تغير . فهي وثيقة الصلة بالتغيرات التي تحدث في فؤوسنا .
وعلى سبيل المثال - مسألة هل أعيد كتابا مستخرته من أي امرى ،
أو أستغنى به ولكن استمررتي له عندما يطلب مني احدا . ان كثير لية

مشكلة أخلاقية جديدة - ولدى طريق مأساوي لم يتوقف على من أنا - أما مسألة حل أحد في هذه الحالة أمينا لم غير ذلك ، فهي من المسائل التي تثير مشكلات أخلاقية حادة للمابة - فإذا اكتشفت أنني لست أمينا وصحت أن أكون أمينا - فمعنى هذا أنني قد تناولت مشكلة أخلاقية حقيقية ، أو أنني شرعت في تناولها - ولكنني إذا اعتدلت إلى حل لهذه المشكلة فلا يسفر ذلك عن حدوث معرلى فقط - انه سيؤدى إلى حدوث تغيرات في بيئتي كذلك - إذ ستجبت من الشخصية الجديدة التي سأنصف بها أفعال مستقر عالمي حتما إلى حد ما - ومن ثم لا تعد الأخلاق تجربة نظرية فحسب ، أو عملية فحسب ، بل هي نابعة للناسيتي معا - والناحية النظرية تنشئ في شاملة اللثام عن جواب خاصة بما - فهي لا تعني مجرد قيلنا بعمل شيء ما ، بل تعني كذلك تفكيرنا فيما علينا - أما ناحيتها العملية فتراجع إلى أننا لا نقتصر على التفكير ، بل نعمل على تطبيق هذه الأفكار من الناحية العملية -

وفي حالة الفن ، فإن التفرقة بين الناحية النظرية والناحية العملية ، أو بين الفكر والعمل ، ليست من المسائل التي تظهر آثارها فيما بعد كما هو الحال في أية مسألة أخلاقية جديدة بهذا الاسم (ولا شأن لي بأية بواح أخلاقية نافذة من النواحي التي كثيرا ما تدعى لنفسها اسم الأخلاقيات) - فهذه التفرقة لن تظهر إلا نتيجة للعمل التجريدي الذي يقوم به الفهم ، عندما نعرف كيف نقسم أية تجربة من التجارب إلى قسمين : قسم يتبع « الذات » والآخر يتبع « الموضوع » - والشئ الفردي الذي يرمى إلى معرفته هو الموقف الفردي الذي ملقنا أنفسنا فيه - ونرى في هذه الحالة لا نرى الموقف إلا باعتباره موقعا خاصا بنا ، ولا نرى أنفسنا إلا باعتبارنا مستغرقين فيه - وقد يكون هناك آخرون مستغرقين فيه أيضا ، ولكن هؤلاء - مثلنا - لن يظهروا لوعينا إلا باعتبارهم من مكونات هذا الموقف - فهم لن يظهروا أشخاصا لهم حياتهم الخاصة بهم خارج هذا الموقف -

ولما كان الوعي الفنى (أى الوعي بمصاه الأصيل) لا يفرق بين نفسه وبين عالمه ، لأن عالمه لا يبعث له شيئا آخر خلاف الأشياء التي يجربها هنا والآن - أما نفسه فهي مجرد حقيقة قيامه بتجربة هذا (هنا) وهذا (الآن) - لهذا السبب لا يصح اعتبار الفعل الذي اعتمه عليه في التفرقة ، نظريا أو عمليا - إذ لا يصح وصفه أى شخص بأنه يقوم بفعل مطلق ، أو فعل عملي ، إلا إذا فكر في قيامه بهذا على هذا الوجه - ويبدو العمل الذي يقوم به الفنان في نظر المصنف شخصيا ناحية نظرية وناحية

عملية والفنان في نظر نفسه لا يدرك أنه يصل وفقا لاية ناسية بطريقة أو ناسية عملية ، لأن ادراك العمل وفقا لاية حالة منهما يدل على حلول تفرقة . وهو بوصفه فنانا لا شأن له بإقامة هذه التفرقة . وكل ما نستطيع باعتبارنا باحثين نظريين في الاستطابق أن نقوله هو أن نتعرف على ملامح من عمله يصبح أن نصفها بأنها نظرية . وعلى ملامح أخرى نستطيع وصفها بأنها عملية . إلى جانب الإدراك في الوقت نفسه أنه لا وجود لثل هذه التفرقة في نظر الفنان .

ومن الناحية النظرية ، الصار انسان استطاع معرفة نفسه وصرفة انفعاله . وهذا يعني أيضا معرفة لهاله . أي المراثيات والأصوات وما شابه ذلك التي تكون مجتمعة تجرته الخيالية الشاملة . وحالت المرفضان في نظره معرفة واحدة ، لأن هذه المراثيات والأصوات تبدل له مشورة في انفعال لهاله لها . فهذه المراثيات والأصوات هي لغة الانفعال التي أفصح بها عن نفسه للوعي . وهذا يعني أن عمله هو لغة . وما لمصح عنه هو إفصاح عنه هو ذاته . أي أن رؤياه الخيالية له هي صرخته بذاته .

ومعرفة الفنان لنفسه يعني حياته يصبح نفسه . فهو في البداية مجرد نفس يحته . أي صاحب تجارب تعسفة محضة أو مائزات . وقيامه بمعرفة نفسه يعني تحويل تأثيراته إلى أفكار . وما يترتب على ذلك هو تحول نفسه من نفس يحته إلى وعي . وأعداده إلى معرفة انفعالاته يعني اعتدائه إلى السيطرة عليها ، وإلى فعلا ذاته عليها بوصفه سيدها . وما من شك في أنه لم يطور باب الحياة الأخلاقية بعد ، غير أنه قد خطا خطوة لا غنى عنها نحوها . فهو قد تعلم كيف يحصل اعتمادا على جهوده على مجموعة جديدة من المواهب المغلبة . وهذا انجاز ييسر أن يعلم في البداية لو أراد الحصول فيما بعد اعتمادا على جهوده على مواهب عقلية تقربه من مثله الأخلاقية .

وفضلا عن ذلك ، فإن معرفته بهذا العالم الجديد تعني كذلك قيامه بصنع العالم الجديد الذي احتل إلى معرفته . فالعالم الذي احتل إلى معرفته هو عالم مؤلف من لغة . وهو عالم يتصف فيه كل شيء بالتصير عن الانفعال . فإن كان هذا العالم قد أصبح يتصف بطابعه التجريبي أو بان له دلالة ، فهو الذي قد حصله على هذا المجال . إنه بطبيعة الحال لم يصنعه من العدم . فهو ليس الله . بل هو عقل متناه لم تبلغ كبرائه في طريق تقبلها أكثر من مرحلة أولية حقا . إنه صنعه مما ظهر له في

مرحلة التجربة النفسية البحتة الأكثر من ذلك الأولية ، أي من الألوان والأصوات وما شابه ذلك ، وأعرف أن قراء كثيرين سيدققهم الخلاصهم لعمل ميتافيزيقية شائعة في الوقت الحالي إلى الرغبة في إنكار هذا الكلام. وقد تبدو من الصعابة مراعاة اعتراضاتهم التي تعد أمورا مألوفة إلى أبعد حد ، على أن يتم رفضها بعد ذلك ، وهو ما سوف يكون أمرا حيا للخاتمة. ولكنني لن أفعل ذلك ، فإما لا أكتب لهذاية الآخرين ، بل للاقتراح عما أعتقد ، فإذا اعتقد أي قارئ أن سرقة أفضل ، كان الأنسب له هو متابعة اتجاهاته الفكرية بدلا من محاولة اتباع اتجاهاتي .

وموثر القول ، إذا تأملنا التجربة الاستباقية وفقا لنظرة يميز فيها العمل النظري من الفعل العملي ، فسرى أمها تظهر خصائص من كلا النوعين - فبعضها تتمثل معرفة الإنسان لنفسه وعرفته بعالمه - ولا تباير قد حدث بعد فهو هذه التجربة بين المار والمعلوم - ولذا فإن العالم بعد تعبيرا للنفس ، والعالم عبارة عن لغة مصاحبا هو التجربة الاعصالية التي تتألف منها النفس - والنفس تتألف من انفصالات لا يمكن أن تعرف إلا بعد التعبير عنها في اللغة التي هي عبارة عن العالم - والتجربة الاستباقية تدل كذلك على قيام الإنسان صمم ذاته وضع عالمه . بالذات التي كانت في الأصل نفسها قد أعيد صممها في شكل الوعي . والعالم الذي كان محسوسات نظرية قد أعيد صمم في شكل اللغة ، أو في صورة محسوسات تحولت إلى حالات وعيبت بانفصالات لها دلالة ، ومن ثم تكون الخطوة المتقدمة التي خطتها التجربة في المرحلة البعيدة إلى مرحلة الوعي ، وما بحثت فيها هو الأسرار الذي تتسرب به الفن (خطوة إلى الأمام في كل من الساحتين النظرية والعملية . وإن كانت خطوة واحدة فقط وليست خطوتين .

٣ - الفن والفهم

التي في أصله لا يحتوي على أي شيء يرجع إلى الفهم . وهو فهم مجردة مثل بلغ بواسطة الوعي بانفصالاتنا - وثمة انفصالات موجودة لدينا ولكننا لم نصيغ على وعي بها بعد . إذ أنها في مستوى التجربة النفسية - ومن هنا يصادف الفن في التجربة النفسية البحتة حالات من النوع الذي يتناوله أساسا ، ومشكلات من نوع يعد حلها مهمته الأساسية -

وقد يبدو هذه المشكلة ليست مجرد مشكلة من المشكلات التي وجد الفن لحلها ، بل هي المشكلة الوحيدة التي يستطيع الفن حلها . وبعبارة أخرى ، قد يبدو أن الانفعالات النفسية هي الانفعالات الوحيدة التي يستطيع الفن التعبير عنها - إذ أن كل الانفعالات الأخرى تتولد في مستويات من التجربة لاحقاً لانبعاث الوعي . ومن ثم (قد يعتقد) بأن الوعي سيكتشفها ويُقيّمها - فهي تولد - كما يبدو - على ضوء الوعي ، ولها تعبيرات باهرة لها حق يوم وليلتها ، ومن ثم فإن التعبير عنها بواسطة الأعمال الفنية أمر لا مبرر له .

وما يترتب منطقياً على هذه الحجة هو ألا يحتوي موضوع لى عمل فنى - أي كان عملاً مبدعاً - على أى شيء من صنع الفهم . وهذا ليس هو ما قلناه في أول جملة في هذا القسم ، لأن هذا الكلام يعنى خلل الفن من أى شيء يرجع إلى الفهم ، كما أنه يعنى لى أى أنواع معينة من الأعمال الفنية تحتوي على الكثير من الأشياء التي ترجع إلى الفهم ، إنما تضمنتها لا باعتبارها أعمالاً فنية ، بل باعتبارها أعمالاً من نوع معين ، أي باعتبارها تنبع عن انفعالات من نوع معين ، أي انفعالات لا تنبعث إلا بوصفها شحنات انفعالية لأفعال فكرية .

في هذه الحالة لدينا احتمالان - إما القول باقتصار استقراء موضوع العمل الفنى (الانفعال الفنى يصير عنه) من المستوى النفسى للتجربة ، على أساس أنه المستوى الأوسع الذى يوجد فيه أية تعاريف لسا على وعي بها ، أو القول بأن العمل الفنى قد يتضمن كذلك عناصر مأخوذة من مستويات أخرى . وفى هذه الحالة ، فإن هذه المستويات ستحتوى كذلك على عناصر لى فيها حتى يهتدى إلى تسليع عنها .

ولو أمكن النظر إلى هذين الاحتمالين على ضوء السؤال الآتى وهو ما الانفعالات التي يصير عنها بالفعل العمل الفنى من النوع الأول وما الذي يصير عنها لى على من النوع الثانى ، لتصور التشكك - فيما اعتقد - في صحة الاحتمال الثانى . ولو أننا فحصنا لى عمل فنى ، فختاره كما نشأ ، وتأملنا الانفعالات التي يقوم بالتعبير عنها فسندرى أنها تتضمن بعضاً من الانفعالات الفكرية ، التي لا تصد أقل هذه الانفعالات أهمية . والمقصود بالانفعالات الفكرية هو الانفعالات التي لا يمكن أن يفسر بها سوى كائن مفكر . ويتم الشعور بها في الواقع لأن مثل هؤلاء الكائنات يستخدمون عقولهم بطرائق معينة . والشحنات الانفعالية التي تظهر لى هذه الحالة ليست شحنات خاصة بالتجربة النفسية البحتة أو خاصة بالتجربة

من مستوى الوعي البحث ، بل هي خاصة بالتجربة الفكرية ، أو بالفكر
من أضيق معنى للكلمة .

ولو أننا تأملنا ، فسرى هذا الأمر لا مفر منه . فحتى لو وجدنا
أفعال معين قد تزود منذ مولده بتصميمه المناسب - كما ذكرت - فلن نل
هذا القول على أي شيء . خلاف أن التعبير قد تحقق بالفعل ، وأن تحققه
لو حدث سيكون بفعل الوعي الفني . وكل أفعال حتى إذا لم يولد وبفهم
ملحة التعبير الفنية ، ستعاد ولادته على أية حال عند ولادته الثانية عندما
يصبح فكرة ، أي شيئاً متميزاً عن التأثير . ولما كانت أفعالات المستوى
الواعي والمستوى الفكري في التجربة أحصى بكثير من أفعالات المستوى
التفسي البحث (الفصل الحادي عشر - ٣) ، لنا لا محص إذا استقيت
موضوعات العمل الفني في أغلب الأحيان من الأفعالات المنتمية إلى هذين
المستويين العالين .

مثلاً ، لم يكن سبب ابداع موضوع رواية نفور حول زعيمو وجرلت
هو التحالف الجنسي القائم بين كائني - مهما كانت شدته - أو أنهما
كائنات يتبادلان تجربة التعادب هذه . وعلى وعي بها ، أي أنهما كائنات
في حالة عشق ، بل كان السبب هو اتصال حبهما في تسبيح واحد ،
سوق اجتماعي وسياسي معتد . وتوقف هذا الحب بفعل التوتر الذي
يعرض له هذا الموقف - والاتصال الذي حربه شكسبير وعبر عنه في
الرواية لم يكن انفعالا بعث من شهوة جنسية أو من تعاطف عليها ، بل كان
انفعالا مبعثاً من إدراكه (الفكري) لما يحدث عندما تصطلم المواطن
أل هذا الوجه بالأحوال الاجتماعية والسياسية - وبالمثل ، تخيل شكسبير
الملك لير - كما تخيله نحن - لا باعتباره رجلاً عبوراً يسانى من البرد
والجوع ، بل تخيله والده يمانى من هذه الأشياء بعد أن كانت بناته سبياً
في وقوعها - وبغير فكرة العائلة ، وتصورها عن طريق الفكر - أساساً
لأخلاق المجتمع ، ما كانت مأساة لير ، لتظهر إلى عالم الوجود - للأفعالات
التي لم التعبير عنها في هذه الروايات إذن هي انفعالات قد انبعثت من
موقف ، وهذا الموقف ما كان ليحدث هذه الانفعالات إلا في حالة أدراكه
فكرياً .

وعندما يعول الشاعر التجربة الإنسانية إلى شعر ، فإنه لا يقوم
بتفكيكها ، بل يحصل الجوانب الفكرية ، ويبقى الجوانب الانفعالية ،
ثم يعبر بعد ذلك عن هذا الشيء الذي تبقى . أن ما يقوم به الشاعر هو

حط الفكر ذاته في الانفعال ، أي أنه يحكم بطريقة معينة ثم يعبر بعد ذلك عن كيفية الشعور عندما يفكر على هذه الصورة . ولقد قام دانتى مثلا بترج فلسفة توماس الاكويني بانتملائه في قصيدة عبرت عن الحالة التي يشعر بها أي إنسان يمتدح المذهب التوماسي (١) . وعبر الشاعر دون (وهذا هو ما جعله قريبا إلى قلوبنا في المشرق أو اللاتين سنة الأخيرة) عن كيفية الشعور بالحياة في عالم راحر بالأفكار المثبتة وبإوضاع الحياة والمكر الحقيقية الملهمة ، التي تؤدي إلى نشأة النشاط الفكري ذاته بحيث لا يظهر إلا في صورة لحظات فكرية اختفت منها كل روابط منطقية ، وهو ما جعل طابع أعمال الفكر السائد هو الإحساس بهذا التشتت . وتكرر التعبير عن هذه النفة في قصائده ، كما هو الحال في قصيدة The Glass (المرآة) وفي صورة أفكار أخلاقية ، كما هو الحال في أبياته الكثيرة التي أشاد فيها بتقلبات النفس . وعبر مسر البيوت في أعظم قصيدة ظهرت باللغة الإنجليزية في هذا القرن عن فكره الخاصة بدمور حضارنا (وهي ليست فكرته وحده) ، التي تتحل في مظاهر خارجية مثل تصدع الأوصاع الاجتماعية ، وبطليبا فيما يظهر من تبلد سابع الأعمال بالحيلة .

ولا أقصد بذلك أن لكل شاعر مذهبيا فلسفيا ، تحسره أشعاره . السبب الذي يدفعني إلى رفض هذا القول ليس مجرد كونه غير صحيح . بل لأنه ربما كان مضللا . فالمذهب الفلسفي في اعتقاد أغلب الناس هو مجموعة من الأفكار التي ابتكرها أحسن الفلاسفة بمرده بقصد محاولة إرجاع كل تعاربه إلى أساس من ابتكاره . مثل هذه المزاعم لا اعتقد في صحتها . وما أسأله في كتابات أي فيلسوف بالفن لا يست إلى هذا الكلام بصفة . فالذهب الذي جرى به الفيلسوف أقرب إلى سلسلة من محاولات التفكير التي تمت أكثر وضوحا وتوافقا من أفكار معاصريه في نواح مألوفة إلى حد ما .

والشعراء يشاركون في سبل التفكير هذه . ويعبرون عنها في أشعارهم . فكيف إذن تختلف تعابيرهم الشعرية عن تعابير الفلاسفة ؟ والإختلاف لا يدور في الحقيقة . أن كانت هذه حقيقة . حول استخدام الشاعر كلاما مبرونا محقق في كتاباته وكلامه ، بينما يكتبه الفيلسوف كلاما منتورا . فهناك فلاسفة قد كتبوا شعرا ومع ذلك فلا يصح اعتناهم

(١) أو أي وصف آخر قد حوّد به الفلسفة التي لم تتبع مذهب توماس الاكويني.
نسخة كاملة .

شعراء ، وثمة كتابون يعيشون على الخيال وقد كتبوا نثرا ، ومع هذا كفد
 ظلوا شعراء - والاختلاف بينك عن أية طريقة مرعومة بين الاستخدام
 المادى للغة ، والاستخدام العائلى ، لذا - فلكم رأينا فى أحد الفصول
 السابقة أن أية طريقة عن هذا النوع أمر وعسى - والاختلاف لا يدور حول
 التفرقة بين اللغة تحت تمييزها عن الاتصال واللغة عند تمييزها عن الفكر -
 إذ أن اللغة كلها تمر عن الاتصال - وهو لا يدور كذلك حول الاختلاف بين
 اللغة فى صورتها الأصلية باعتبارها تعبير عن اتصالات الوعى واللغة بعد
 صيغها بصيغة الفكر - فكما رأينا وشيكا ، ليس ثمة ما يحول دون تعبير
 الشاعر عن اتصالات الفكر - والأمر على تقبض ذلك ، إذا أنه يصير عن هذه
 الاتصالات عادة -

ولى يكون قد اقترينا من الاعتناء الى أية طريقة مرضية ، لو انسا
 تصورنا الشاعر مجرد انسان سجيل محسه قائما بتصور أفكار أو أنه كان
 فيلسوفا لتحس فى فعلها ، أو رفضها - وما من شك فى وجود آفاس
 أطلق عليهم اسم الفنانين ، قد جعلوا لأنفسهم طائفا دراميا ، ورفضوا فلاسفة
 وعبيد - ينظرون بانواع أفكار لم يهتموا فى الواقع - ولكن هؤلاء
 الناس لم يكونوا فنانين يعنى - فهم لا يتنسون الى العالم الاستطاعى الخاص
 بالتجربة الخيالية ، بل يتنسون الى عالم استطاعى قائم على الوهم -
 فهم على عكس دافنى مثلا الذى كان مخلصا فى محسبه لمذهب التوماوية -
 ومن بين المهام الملغاة على عابى الفيلسوف ساول ايجاجات لا يلزم قبوله لها
 أو رفضها ، وتاملها - على سبيل الافتراض - فهو يفضلها مؤقتا ، لخصائص
 المناقشة - إلى لكى يكتشف ما تتضمنه -

ومن وسائل التفرقة التى يشر بنسجة أفضل ، التمييز بين عمرى
 الفكر ، ومناقشتها ، باعتبارها متلاف جانباً ساكناً ، وجانب
 ديناميا للفكر - فلم تكن مهمة القديس توما الاكونى هي تمييز مذهب
 التوماوية ، بل كانت الاعتناء إليه ، أى إقامة براهين تهلف الى نقد الأراء
 الفلسفية الأخرى ، وعن طريق هذا النقد يهتدى - كما يهتدى قراؤه - الى
 دافى يامل أن يكون مرضيا - وعند اخترع فيثاغورس كلمة فلسفه
 (كما يقال لنا) وجعل هذه الكلمة تدل على فن الفيلسوف ليس صاحب
 حكمة ، بل هو انسان يتوق لتلوغها ، وطلاب الفلسفة يعتقدون أن مهمتهم
 ليست اتباع نظرة أو أخرى ، بل بلوغ نظرة لم يتم الاعتناء إليها بعد ،
 أى أن مهمتهم نصب على جهد الفكر ومضامراته ، لا على الاحاطة بنتائجها -
 وما يحاول أن يصير عنه أى فيلسوف حق (باعتباره مختلفاً عن أستاذ

جلسه يعلم الطلبة لأغراض (الاستحقاق) علما يكتب من التجربة التي جربتها خلال هذه المظاهرة ، بحيث تنبؤ النظريات والمبادئ مجرد أحداث عابرة خلال الرحلة . وعند الشاعر يطلب الفيلسوف أن لا وجود لدينامية في التفكير من هذا النوع - فهو يظن نفسه مزودا - كما يمكن القول - بالثقل الحيوية ، ثم يقوم بالتعبير عن حالة الشعور بالزود بهذه الأفكار . ويمكن اذن وصف الشعر عندما مصدر من تعكر ويوجه الى جمهور من المفكرين بانه قد عبر عن افعال فكرى اعتمد على التفكير بطريقة معينة ، في حين ان الفلسفة هي التعامل العكسي القائم على محاولة التفكير بطريقة أفضل .

ولا اعرف طريقة اخرى اتبعها في التفرقة بين الانبياء بوصفها نوعين من الاشياء الادبي . اللهم الا اذا استحصت عن الفلسفة الحققة فلسفة واقعة (او الشعر الزائف بالضرورة او بكلية) ، او اتبعت تفرقة اعرف أنها باطله . على انه من الواجب ان اقرر ان التفرقة التي اتبعتها كانت مقتضاة وعقوبة - فلا ارى سببا يحول دون قيام التجربة الفكرية الخاصة بادباء النظرة الفلسفية ، فو قعها ، بنزود الشاعر بموضوع ، لا يرضى حصيا عن مجرد اعتناق فكرة . او اتباعها . وانا واثق ان اي فيلسوف قد عبر عن تجربة اعتمدت على تسمية احدى النظريات دون ان يوضح لنفسه ولقرائه ما النظرية التي قام بتسميتها . لي يكون قد اجر اكثر من نصف عمله . وبناء على ذلك تكون التفرقة - فيما يبدو - بين الكتابة الفلسفية والكتابة الشعرية او الكتابة الفنية (وما ذكرته يطبق بالمثل على الكتابة التاريخية والعلمية) اما وصية كلية ، او هي لا تنطبق الا على الاحلاف من الكتابة الفلسفية الرديئة والكتابة الشعرية الجيدة ، او بين الكتابة الشعرية الرديئة وبين الكتابة الفلسفية الجيدة ، او بين الكتابة الرديئة وبين الكتابة الشعرية الرديئة ، والفلسفة الجيدة والشعر الجيد ليسا نوعين مختلفين من الكتابة . بل هما نوع واحد . فكلاهما كتابة جيدة لا غير . وفي حالة امتيازها بالجودة فانها سيلتقيان من ناحية الاسلوب والشكل الادبي . وحتى اذا اتصف كل منهما بالجودة التي هي الواجب اتصافه بها في مجاله ، فستلتقي هذه التفرقة .

وقد يبدو في هذا الكلام معارضة . وهي مفارقة لا ترجع الا الى اننا قد ورثنا تقليدا مزدولا من القرن التاسع عشر المصمم . يصور الفنان نفسه تبعا له وكأنه مجرول على احوال عصره ونشاطه . فهو يصور نفسه احد افراد دمرة لا يسهل حتى خلاف ان الفن للفن . وفي نظر الكتاب الذين يأتون من هذا الوهم (وهو وهم قد ابيحت كما بينت في فصل سابق من تصور الفيلسوف على انه ترفه) يبدو ان هناك أسلوبا فنيا في الكتابة مختلفا

عناية الاختلاف على الأسلوب اللغوي الذي يتبعه العلماء والفلاسفة ، وغيرهم من الخارجيين عن هذه الزمرة . إلا أنه بمجرد إدراك أن الفن واللغة شيء واحد يستلحق هذه التفرقة ، فلا وجود لما يسمى بالكتابة اللغوية ، اللهم إلا إذا كان المقصود بذلك هو الكتابة الرديئة . ولن يوجد كذلك ما يسمى بالكتابة الفنية ، فثمة كتابة قبيحة .

فإذا عبرنا عن ذلك بلغة عملية قلنا أننا اعتدنا الفن بأن الكتاب ينبغي أن يتبع إحدى طائفتي . فهو إما أن يكون كاتباً ، يعنى بإجادة الكتابة بعدد استطاعته ، وهى هذه الحالة يسمى أدبياً . أو أن يكون الكاتب كاتباً تطبيقياً (إذا اتينا التفرقة القديمة بين العلوم البحتة والعلوم التطبيقية) يعنى بالمسير عن أفكار محددة معينة ، ويتوق إلى كفاية الأجنحة فى الكتابة حتى يتجس في توضيح أفكاره ، ولا يرغب القيام بما هو أكثر من ذلك . وإذا أريد للأدب الازدهار فى المستقبل ، ويتحتم القضاء على هذه التفرقة ، إذ ينبغي أن ينصب كل من هذين المتألفين الآخر - نفس الواجب أن يتعلم العالم والمؤرخ والفيلسوف مثلاً يتعلم الأدب - كيف يكتبون فى أفضل صور للكتابة . ويتحتم كذلك أن يتعلم الأديب مثلاً يتعلم العالم وأفرانه بحيث يستطيع الإلمام بطريقة شرح الموضوع ، بدلاً من قيامه بمجرد استعراضى انشائى للأسلوب - فالموضوع بقى أسلوب سرب من القوضى ، والأسلوب بقى موضوع يتم على السطحية . والفن يعنى الجمع بين كل من الأسلوب والموضوع -

الفصل الرابع عشر

الفنان والمجتمع

١ - التجسيم

العمل الفني - كما رأينا - ليس جسما ، أو شيئا يدرك حسيا ، بل هو عمل يقوم به الفنان - وهو ليس فعلا صادرا عن « حسنة » أو عن طبيعته الحسية ، بل هو فعل قد صدر عن وعيه - ومن هذا البيان تنبثق مشكلة خاصة بصلة الفنان بجمهوره .

ويبدو قيام الفنان بتوصيل تجربته إلى الآخرين جانبا عاديا من عمله . ولكن يحقق ذلك بمعنى أن تتوفر له سبل للاتصال بهم . وهذه السبل عبارة عن أجسام وأشياء يمكن ادراكها حسيا كاللوحات المرسومة أو النحوت المنحوت ، أو الأوراق المكتوبة ، وما شابه ذلك .

وتبعاً لما تقولهُ النظرية النعمية في الفن ، كل هذه الأصوات بسيطة للغاية . فالفنان لم يكن متاعاً إلا إذا أمكنه النجاح في التأثير في جمهوره في نواح معينة - واللوحات المرسومة ، أو ما شابهها ، هي الوسيلة التي يستخدمها لتحقيق هذه الغاية . فاللوحات المرسومة هي في الواقع العمل الفني ، أي أن العمل الفني هو جسم وشئ يدرك حسيا ، وما يجعله يدركه الجسم الفني هو قدرته على إحداث الأثر المطلوب فيمن يتذوقونه . ومن ثم تكون صلة الفنان بجمهوره أمراً أساسياً في اعتباره فناناً .

ووفقاً لنظرية الفن التي تم شرحها في هذا الكتاب ، يتبع هذه الصلة بجمهوره المتذوقين لأول وهلة أمراً غير جوهري . إذ يبدو أنها قد اختلعت

بما هي مطلق الفن بالمعنى الذي اشرنا اليه - ولو بقيت هذه المسألة -
 فابها لن ترجع الى اعتبارات استنطيقية ، بل ستزد الى اعتبارات هي نوع
 آخر - اذ ان الفن في هذه النظرية تسير عن الافعال ، او لغة ، واللغة
 بهذا المعنى لا يلزم ان تكون موجهة لاحد - ولذا فان الفنان بهذا المعنى هو
 شخص يتكلم أو يسر عن نفسه ، ولا يعتمد تصويره بآية حال على أي عون من
 جمهوره ، كما انه لا يتطلبه ، وهذا الجمهور - فيما يبدو - لن يتألف في
 افضل الأحوال الا من اناس يسمح لهم العنان بالاستماع اليه عرضا عندما
 يصح عن نفسه - وسواء استمع احد اليه عرضا أو لا ، فان هذا لن يؤثر
 المنة في حقيقة قيامه بالتعبير عن افعاله ، وفي حقيقة انجساره عملا
 استحق من أجله أن يوصف بأنه فنان .

واذا اهتمنا زيادة الاصباح عن هذه النظرة وجب علينا أن نتساءل
 بعد ذلك عن سبب قيام الفنان بفعل قصاري جهده (وهو أمر مسلم بأنه
 يفسد في الأحوال العادية) للانصال بجمهور ما . وسما لهذا الفرض ،
 تكون دوافعه غير استنطيقية ، فهو لا يفعل ذلك خشية اعتبار تجربته
 الاستنطيقية غير كاملة ، ولكي ليس ثمة حاجة لأن تكون الدوافع على الدوام
 من نوع واحد - فهو في بعض الأحوال يفعل ذلك بسبب رغبته - بوصفه
 كائنا أخلاقيا - في مشاركة الآخرين تجربة يراها ذات قيمة - وفي أحوال
 أخرى ، فانه يفعل ذلك بسبب حاجته الى اكتسب - وصبابة أخرى ، يتصل
 الفنان بجمهوره باعتباره إما مروحا للتحركة الاستنطيقية ، أو بائع سلعة
 هي التجربة الاستنطيقية .

لأول رحلة تبدو هذه النظرية متضمنة - كما علمت - هي النظرية
 القائلة بأن الفن تعبيري - ومن الناحية الصلية ثمة تناقض بينها وبين هذه
 النظرية - انها من مخلفات النظرية التقنية - اذ ان ما يروج له الفنان ،
 أو يبيعه سلعة ، ليس تجربة استنطيقية ، بل هو جسم ما ، أو شيء يمكن
 ادراجه حسابا ، مثل اللوحات المرسومة والأحجار المنحوتة . وما شابه
 ذلك - وهذه الأشياء يتم تداولها - كما يعترض - باعتبارها ذات قيمة على
 اعتبار تجارب استنطيقية مينة في الشخص الذي يتألفها - ويعترض
 على ذلك بأن المتفوق لن يستمتع بهذه التجارب بإتباع أية طريقة أخرى ،
 انها - كما يمكن القول - ومماكل ، أو وسائل لا غنى عنها لاستمتاعه بهذه
 التجارب - وهذا هو ما تكوله النظرية التقنية في الفن .

بهذا الكلام تكون في الواقع قد افترضنا طريقتين مختلفتين للتجربة
 الاستنطيقية - أحدهما خاصة بالفنان ، والآخرى مخصصة بالجمهورين .

فالتجربة الاستطاقية هي دائما - كما افترضنا - هي من كلا الجانبين تحررية
باطنية خالصة ، تتحقق بهذا معناها في عمل الشخص الذي يستمتع بها -
على أنه يفترض اتصال هذه التجربة الباطنية بالجسم أو الشيء الخارجي
على نحو (أ) فمن ناحية الفنان ، التجربة الباطنية يمكن تجسيدها
(تقديرها في صورة خارجية) أو تحويلها إلى شيء يدرك إدراكا حسيا .
وإن لم يتحول إلى جسم جبري يصبح حدوث ذلك - (ب) من ناحية
المتدققين ، هناك عملية عكسية - فإن التجربة الخارجية تبقى أولا ،
ثم تحول جديدا إلى تجربة باطنية هي وحيها التي تعد استطاقية -
ولكن إذا كانت الصلة بين التجربة الخارجية والتجربة الباطنية صلة
عرسية وعابرة هي (أ) ، فكيف أصبحت ضرورية هي (ب) ؟ وإذا كان
جسم العمل الفني أو ما يدرك حسيا فيه غير جبري للتجربة الاستطاقية
في حالة الفنان ، فليبدأ بعد ضروريا لها في حالة المتدققين ؟ - وإذا كانت
لا تعود بأية فائدة على أحد الطرفين ، فكيف تعود بالعم من أية جهة على
الطرف الآخر ؟ - أما أكثر هذه الاعتراضات جدية ، فهو التساؤل بأنه
لو كانت التجربة الاستطاقية عند الفنان شئنا مستقلا عن مثل هذه الأشياء
الخارجية ، ولكنها عند المتدققين شيء يشهد عليه ويستمع من تأملها ،
فكيف أصبحت تجربة واحدة في المألين وكيف تتحقق الصلة بينهما ؟

إن النظرة الحاصلة بصفة الفنان بجمهوره التي عرضناها في هذا
القسم من الفصل قد جمعت بين نظرية تنبئ في الفن - عند كلامها عن
جمهور المتدققين - ونظرية غير تقنية أو تصيرية - عند كلامها عن الفنان -
وبذلك أصبحت متناقضة مع نفسها - ولكن الخطأ أعمق من ذلك -
ولو أنه لم ادرك ما تضمنته النظرية التصيرية عن الفنان إدراكا كاملا ،
لا بدت كمة حاية للرجوع إلى النظرية التقنية لتناقضة صلتها بجمهوره -
فشكلتنا الأولى إذن تكفي الفنان - فطينا أن نسال ، ما الصلة
القائمة بين تجربة الفنان - وفقا للنظرية التي سبق قيامنا بعرضها وتوجيه
النقد إليها - واللوحة المرسومة والنحت المنحوت وما شابه ذلك ، أي
بالأشياء التي د جسم - فيها تجربته الاستطاقية ؟

٢ - التصوير والرؤية

الفنان الذي يطل في حضرة موضوع ويبدل في الرسم ، يكون بوجه
عام - مثل أي انسان آخر يقوم بفعل أي شيء - مدفوعا بدوافع شديدة
للانخراط ، ولذا لم يتمكن من الامانة ببساطة واقتضاب عن سؤاله مثل :
« لماذا تقوم برسم هذا الموضوع ؟ » فإن هذا لا يرجع إلى أنه ليس فيلسوفا

ولم يعمد تحليل أعماله ، بل يرجع الى عدم وجود اجابة معقضية بسيطة عنه . ولكن يجاب عن هذا السؤال . ينبغي ان نضعه اكثر من ذلك .

ولن يكون سؤالا خاصا بما جعله رسالما او دعه الى ان يظل كذلك . فيكتفي ان يعترض انه رسام . ولن تتسائل لماذا اختار هذا الموضوع ، بل سنترض ان الموضوع قد تم اختياره . ولن نسأل عما تمتبه خطوطه الاولى التي رسمها ، سنترض انه لن يستطيع تقرير ذلك الى ان ينتهي الرسم . ولن نسأله هل حصل على تجربة استناطيقية عندما نظر الى موضوعه ، اذا انما سنترض انه لن يقوم بالرسم الا اذا حصل على هذه التجربة . وما نسأله عنه هو طبيعة الصلة القائمة بين حصوله على تجربه استناطيقية عنه رؤيته للموضوع ، وقيامه برسمه . فالسؤال الذي سنوجهه اليه اذن هو : هل تقوم برسم هذا الموضوع لكي تمكن الآخرين (وانت من بينهم في مناسبة مستقبلة) من الاستمتاع بتجسرية استناطيقية ليعلم بإمكانك الحصول عليها مكتسبة بمجرد النظر الى الموضوع ذاته ، أم أنك ترسم هذا الموضوع لأن التجربة ذاتها لاتسوء او تحدد نفسها في عقلك الا اثناء قيامك بالرسم ؟

وأي فنان قد فهم الكلمات التي يتألف منها سؤالنا سوف يجيبه على الفور ويكمل تأكيد : « الامثال الثاني بالطبع » . ولو شعر بميل الى الكلام ربما واصل كلامه قائلا : « ان المرء يرسم الشيء لكي يراه » . ولن يصدق هذا الكلام بطبيعة الحال لولئك الذين لا يرسمون . لأنه يتضمن ذعانة مألوفة لهم - فهم يسيلون الى الوهم بان أي انسان - أو على الأقل أي انسان على جانب من العقل والفوق مثلهم - لا يختلف في قدرته على الرؤية عن الفئان ، ولو ما يتميز به البصا هو ما لديه من اللام تقني برسم ما يرى . ولكن هذا محض هراء . فلا جدال في أنك ترى شيئا ما في الموضوع الذي تنوي رسمه قبل أن تبدأ في الرسم (وان كان تقرير القدر الذي باستطاعتك رؤيته اذا لم تكن رسالما ناقصا مسألة معيرة) وهذا بغير شك هو الذي يعطيك على بدء الرسم . غير أنه في يدك غير الشخص صاحب التجربة في الرسم - أو الرسم باجادة - على ضالة هذا القدر بالقياس بما ستسير لك رؤيته في هذا الموضوع كلما ازداد تقدمك في الرسم - (واذا كنت لا تحسن الرسم - فإن هذا لن يحدث بالطبع - لأن رسمك الرديء سيكون غلبة بينك وبين الموضوع) . ولن ترى سوى المخططة التي قمت بها . فما الرسام النوع - وفي رسام بارع سيكون لك الشيء نفسه - فيرسم الانبياء لأنه لن يعرف كيف يبدو الا به ان يكون قد رسمها .

وقبل رفض هذه الملاحظات ، باعتبارها دالة على غرور محترفي الرسم ، علينا أن نراعي أن الرسام عندما يتكلم عن الرؤية ، فإنه لا يعنى بذلك مجرد احساسى الرؤية - فهو لا يعتقد بأن الاصدار يزداد حدة بفضل ممارسة الرسم - فالرؤية هي لفته ، لا تعنى احساسا - بل تعنى الدراية - فهي تعنى التنبيه الى ما ترى - وفضلا عن ذلك ، يتضمن فعل الدراية هذا في كلامه التنبيه الى الكثير من الاشياء غير المرئية ، كالتنبيه الى بعض القيم النفسية ، او صلابه الاشياء ، وايضاها مسيا بعضها عن بعض - وحقائق أخرى خاصة بالمكان لا يمكن ادراكها حسيا الا بعد القيام بحركات عضلية - ما أنها تتضمن أيضا دراية بأشياء مثل العبه والبرودة والسكون والضجيج - ويعلمه أخرى ، أنها دراية شاملة من النوع الذى وصفته في الفصل السابع (٦) بأنه تجربة خيالية شاملة -

كما يقوله احد الرسام الفنى اشرفنا اليه ينتهى الى ما يأتى : ان الصورة المرسومة لا يتم انتاجها بواسطة فعل يشع الرسام في العياف به عندما يكون عمله الاستطائقي قد اكتمل بالعمل ، وذلك لكي يحقق بواسطتها غاية غير استطائقيه - كما ان الصورة المرسومة لا يتم انتاجها بواسطة فعل سابق للفعل الاستطائقي باعتبارها واسطة لبلوغ التجربة الاستطائية - ان انتاجها يتم اعتمادا على فعل مرتبط بمحو او آخر يتقدم هذه التجربة ذاتها - والقليل ليسا مماثلين - والرسام يميزها بتسمية احدهما « بالرسم » والآخر « بالرؤية » ، ولكنهما يرتبطان ببعضهما ببعض على نحو ما بحيث انه يؤكد لنا أن كلا منهما يعد شرطا لوجود الآخر - فكل من يصنع الرؤية الا من يصنع الرسم - وعلى العكس (كما سيظهرنا وهو على ثقة سالكة لو سألناه عن ذلك) ان يصنع الرسم الا من احسن الرؤية - ولا وجود لاية مشكلة خاصة بتجسيم ، أية تجربة باطنية تعد كاملة في ذاتها وبفاتها - فثمة تجربتان - تجربة باطنية او خيالية تدعى بالرؤية ، وتجربة خارجية او تجسيمية تسمى بالرسم - ولا انفصال بين هاتين التجريبتين في نظر الرسام - فهما تكوينان تجربة واحدة طردة لا تنقسم يمكن وصفها بأنها الرسم بتخيل ٤

٣ - قسم « العمل الفنى »

في القسم السابق اکتينا بالنظر في أقوال الرسام - ولما حاجة الى التويه بأنه ليس شخصية خيالية - عن الصلة بين التجربة الاستطائية الباطنية والفعل الخارجى الخاص بالرسم - وعلينا الآن أن ننظر في العلاقة بين هذه الأقوال والنظرية العامة للفن التى تم عرضها في هذا الكتاب -

ولقد سبق القول في الفصل السابق بأن العمل الفني بالمعنى الحق للكلمة ليس أداة ، أي أنه ليس جسداً أو مدركاً حسياً يصنعه الفنان ، بل هو شيء موجود في رأس الفنان وحده ، أي هو مخلوق من عمل خياله . وهو ليس تجربة خيالية مرئية أو سمعية فحسب ، بل تجربة خيالية شاملة . وينتج على ذلك لاتباع اللوحة المرسومة عملاً فنياً بالمعنى الصحيح للكلمة . وأمل ألا يكون هناك قارئ لم يشبه انتباهاً كافياً إلى ذلك بحيث يتصور أن هذه الفكرة قد سميت في القسم السابق ، أو أنكرت . فلم يكن الكلام الذي سبق الإفصاح عنه هو أن الرسم عمل فني - وهو ما لا يختلف عن القول بأن العمل الاستطائقي للرسم مماثل لعملية الرسم - بل كان المعنى هو أنه انتاج الرسم مرتبط برباط ضروري بالفعل الاستطائقي ، أي بأبداع التجربة الخيالية التي هي العمل الفني . وما تتسائل عنه الآن هو : هل يعطى الحق فيما نظريتنا وجود مثل هذه الصلة ؟

ولن نستطاع الإجابة عن هذا السؤال إلا على ضوء نظرية عامة في الخيال واللغة . ولقد سبق القول في الكتاب الثاني بوجود تمايز بين المستويات المختلفة للتجربة ، وأسمينا مستوياتها منها على التعاقب بالمستوى الحسي والمستوى الوعي . وكل مستوى - كما قيل - يعتمد في وجوده على وجود المستوى الأدنى منه ، لا بمعنى استيعاد ما هو أدنى بعد بلوغ ما هو أعلى ، بل بمعنى وجود صلة بين الأدنى والأعلى مماثلة إلى حد ما للصلة بين الغاية والى شيء صنع منها بمسند فرضي شكل بيديدها . فالأعلى الذي يحتمل على الأدنى متضمناً فيه باعتباره مادته ، كما يحتمل على الأسس التي تنظم هذه المادة وفقاً لها ، كما يمكن القول . وبعد إعادة التنظيم هذه تمتثل حالة الأدنى في حواش صيغة . فمثلاً لفظة من المستوى الحسي إلى المستوى الواعي تستلزم تحول التأثيرات - أو المكونات التي تتكون منها التجربة الحسية - إلى أفكار ، أو تحول التجربة الحسية إلى تجربة خيالية (بمعنى آخر) . وما يحول التأثيرات إلى أفكار ، أو تحول الاحساس إلى خيال هو فعل الفرية أو الوعي (١) .

ولو كان ذلك لا كانت هناك أفكار غير تأثيرات ، لأن كل فكرة هي تأثير قد حوله الوعي إلى فكرة . والتأثير الذي استحدث منه الفكرة - كما ذكر هيوم - ليس تأثيراً حسي وأنطز يعني الزمن وأصبح فكرة . بل هو تأثير موجود في الحاضر ، قد وقعت مرتبته ، فأصبح فكرة بفضل الوعي ، وحينما توجهت فكرة أو تجربة خيالية ، تهتكت التفرقة

الآتيان : (١) - تأثير التجربة حصة طائفة لها (٢) - فعل الوعي يقوم بتحويل هذا التأثير الى فكرة - وعندما يقال ان التأثير مطابق لفكرة ، فان المقصود هو ان التأثير قد تحول الى فكرة بفعل الوعي ، ولا شيء آخر -

ومن ثم فاننا نستخلص هذه النتيجة - ان كل تجسريد خيالية هي تجربة حصة قد رفعت الى المستوى للخيال بواسطة فعل الوعي . او ان كل تجربة خيالية عبارة عن تجسريد حصة بالاضافة الى الوعي بهذه التجربة - ومن هذا يتضح ان التجريد الاستطيعية تجربة خيالية - فهي حياته قلبا وقالباً ، اذ انها لا تفسد الى مكونات ليبت خيالية - والقدرة الوحيدة التي تستطيع احداثها هي قدره وعي صاحب التجربة ، ولكنها لا تتولد من العلم - فيوصفها تجربة خيالية ، فانها تعتمد في وجودها على تجربة حصة منظرية - ومعنى انها تعتمد في وجودها على هذه التجربة الحسية ، ليس انها لاحقة بها ، بل انها سولت بواسطة الفعل الذي يحول التجربة الحسية الى تجربة خيالية - فلا حاجة لوجود التجربة الحسية ذاتها في البداية - فهي قد توجد تحت سمع الوعي وبصره - كما يمكن القول - بحيث انها تتحول بسجرد وجوده الى خيال - وبرغم كل هذا ، فهناك تمايز على النوام بين الشيء القائم بالتحويل (الوعي) ، والشيء المحول (الاحساس) والشيء الذي يحول اليه (الخيال) -

والجانب الذي يحدث له التحول ، او الجانب الحسي في التجربة الاستطيعية هو ما يدعى بالحاسب الخارجي - وهو في المثل الذي لنا يحسنه ، الفعل التقني الفيزيائي في الصورة التي رسمها الفنان ، مثل احساسه برؤية اللون موضوعه واشكاله ، والايامات التي شعر بها في لحظات فوشاته ، والاشكال المرئية لنقع الألوان التي تركها هذه الايامات على لوحة الرسم . او ما حصره . الحرية الحسية الكاملة (او التجربة الحسية الاتقالية بمعنى اصح) التي يصاحبها الانسان عندما يشرع في الرسم - ولولا وجود هذه التجربة الحسية بالفعل لما تولى الشيء الذي يستطيع الوعي ان يولد منه التجربة الاستطيعية التي - مستجسم - هي الصورة المرسومة - او - تسجيل - او - يتم التعبير عنها - . ولكن هذه التجربة الحسية برغم وجودها فعلاً ، الا انها لا يمكن ان توجد على الإطلاق اعتماداً على ذاتها - لكل عنصر فيها يوجد بعد وعي الرسام به ، او بالأحرى ان هذا هو ما يحدث عندما رسماً جيداً - فاللونك الذي لا يبدون الروح وحدهم هم الذين يوسون بغير مصورة بما يقومون به - وهكذا فان كل عنصر في الصورة يعمل الى تجربة خيالية تحت تولده - ويترك كل هذا ،

فان التأمل يفرق بين التجربة الحسية والتجربة الخيالية التي كانت الأصل الذي عملت منه على هذا الوجه، ويكتشف أن *nihil est in imaginatione* (لا شيء في الخيال لم يسبق وجوده في الإحساس) .

لما هو الرأي اأخذ في الحالة التي ينظر فيها انسان الى موضوع دون أن يرسمه ؟ - ولعل هذا الانسان يجربه استبطائية كذلك ، ما دامت تأثيراته تتحول الى أفكار بفعل ما يقوم به خياله - على أن رسالنا اذا ادعى ان مثل هذه التجربة سوف تكون أضلال بكثير من تجربه من قام برسم الموضوع كان الحق بجانبه . اذ ان العناصر الحسية المنظمة هي مجرد الرؤية ، هي وان رفضنا عنها ، وانفصلنا عن ذلك بالابتسام ، أو الامل ، وغير ذلك ، سوف تكون بالضرورة أكثر شحاً ونقصاً ، وأقل تنظيمياً في مجموعها من العناصر الحسية المنظمة في الصورة . وانما اذا أردت أن تتفرع أكثر قدر من التجربة ، فطيك أن تصع فيها أكبر قدر من تفكير ، وما يضمه المصور عند تحريره لأي موضوع أكبر بكثير من يكتفى بالنظر اليه ، هذا بالإضافة الى ما يضمه عندما يرسم الموضوع ، وهو ما نحقق يد وعي كامل . لما ينزع الرسام من التجربة ادى هو شيء أكثر مسيياً . وهذه الزيادة تتمثل بالضرورة في الشيء الذي استطاع تجسيه في صورته أو تسجيله ، فهو لا يسجل هنالك تجربة رؤيته للموضوع بمنزلة قيامه يرسمه ، بل يسجل التجربة الانحسية ، والبيئية الاختلاف في مراح أخرى ، الخاصة برؤيته ويرسمه بها .

٤ - دور التأمل في التأمل

ما الذي يقصد بالتأمل بان الرسام « يسجل » في صورته التجربة التي صادفها عند قيامه يرسمها ؟ . بهذا السؤال ننتقل الى موضوع التأملين - اذ ان التأملين يتألفان من كل الأساس الذي تصد عنه « المسجلات » ذات أهمية في نظرهم .

والمقصود هو أن الصورة عندما يراها أي انسان آخر - أو يراها الرسام نفسه بعد ذلك - فانها مسجلة عنه (ولمسا بحاجة الى التأمل عن كيفية حدوث ذلك) تجارب حسية انفعالية ، أو فطرية نفسية ، وهي تجارب عندما يتم رفعها من حالة التأثيرات الى حالة الأفكار بواسطة وعي المتشاهد ، فانها تتحول الى تجربة خيالية شاملة مماثلة لتجربة الرسام ، ولا تكرر تجربة المشاهد التجريبية الهزيلة نسبياً التي يحصل عليها الى

شخص يقتصر على النظر الى الموضوع - انها تكرر بحرية انصب واسمى
تنظيما ، وهي التي يحصل عليها الشخص الذي لا يكتفى بالنظر الى
الموضوع ، بل يقوم برسمه ايضا .

ان هذا يضرب ما لاحظته الكيرون ، وهو أننا نرى في أية صورة جيدة
يحق ، تمثل موضوعا معيناً ، أكثر مما نراه في الموضوع ذاته . وهذا
يضرب أيضاً سر تعظيم الكثيرين لما يسمى « بالطبيعة » أو « الحياة الحقة »
على أفضل النصور . فهم يفضلون عدم الاطراء في الاطلاع على أي شيء
حتى يظل إدراكهم في مرتبة أدنى ، وأكثر طواعية . بحيث يستطيعون
الربط بين انفعالاتهم . وما يشاهدون ، والأشياء التي يفضلونها ، أو التي
يفترون منها ، أو التي يتوهمونها . وهي أشياء غير متصلة اتصالاً أصلياً
بالموضوع . رأى مصور بارع للشخصيات يستطيع في الوقت الذي
يستغرقه في رسم أي شخص - بفضل شدة قواعيته وقدرته على استيعاب
التأثيرات وتحويلها الى رؤيا حياله للشخص - أن يرى بسهولة ما وراء
المظهر الخارجي الذي يمد كافاً لخداع أي مشاهد أقل ماعلية ومناورة .
فهو يستطيع أن يكشف في شكل المم أو المم أو لغة الوجه أشياء قد
ظلت مخفية أمداً طويلاً . وهذه القدرة على الاستيعاب ليست أمراً خافياً
البنية . فكل إنسان يحكم على الناس اعتماداً على التأثيرات التي يحدثها
الآخرون فيه . واعتادوا على قدرته على الوعي بهذه التأثيرات - والفنان
إنسان قد كرس حياته لهذه المهمة . وما يثير النقشة هو شدة ضالة عدد
الفنانين القادرين على الكشف عن أشياء خفية . ولعل هذا يرجع الى عدم
رغبة الناس في تحقيق ذلك ، ومسايرة الفنانين لهم في رغبتهم في الحصول
على تشابه عظيم أو على صورة لا تكشف أي جديد ، أي صورة لا تدل
الا على شعور المصور بما شعر به عند قيامه بتصوير صاحبها .

فكيف يعرف أي إنسان أن التجربة الخيالية التي يشهدها المشاهد
بوساطة وعيه عن الاحساسات التي يتلقاها من الصورة قد « كروت »
التجربة التي حصل عليها الرسام عندما رسمها ، أو أنها « مماثلة »
لها ؟ لقد سبقت اشارة هذا السؤال عند الكلام عن اللغة بوجه عام
(الفصل الحادي عشر - ٥) ، وكانت الاجابة هي استحالة الاعتماد
الى ضمان مطلق . والضمان الوحيد الذي نستطيع أن نحصل عليه هو
« ضمان تجريبي نسبي يرداد قوة شيئاً فقيئاً كلما تقدم الحديث ،
ويعتمد على حقيقة أن أي طرف من الطرفين لا يدعو للآخر قد تكلم مراراً » -
والاجابة نفسها تصح هنا . فمن أن نستطيع أن ندرك بصورة قاطنة
على الاطلاق تماثل التجربة الخيالية التي نحصل عليها عند مشاهدة أي

عمل فني مع مجريه الفنان الخياليه . وعندما يكون الفنان فنانا عظيما ،
 داسا على يدي ياتنا لى يدرك من المسمى الذى قصده سوي قدو يسير دافعي .
 على ان نقول نفسه يصح في ايه حاله عندما مستبح الى اسماء يقولها آخر ،
 او سراً ما يكتبه . وانهم الجزى المافى والافاض الكامل في القيم
 لمران مخلصان .

فمثلا ، في يرا الانشودة الاولى من جحيم دانتي ، لا يعرف ما الذي
 قصده دانتي بالوحوش الثلاثة (١) . ولهذا سسمايل : هل المقصود هو
 الخطايا الثلاث ، أم الحكام الثلاثة (٢) أو أى شيء . قد قصده دانتي ؟
 وبرغم هذه الحيرة فانه لى يصير من مهم الشاعر كلية . اذ ثمة حواتيد
 كثيرة من الانشوده ، باستطاعته فهمها ، أو بعبارة اخرى تحويلها بوساطه
 وعيه من تأثير الى فكرة . وسوي يكون على ثقة بقدومه على ادراك كل هذه
 الاشياء وقعا لما قصده دانتي . وحتى هذه الوحوش الثلاثة ، فانه يرغم
 عدم استطاعته فهمها كلها (اذ يظل هناك بعض تأثيرات ترفض
 بمعاد ان تحول الى فكرة) فانه يفهمها فهمها جريا . فهو سيترك انها
 نفس اشياء يفهمها الشاعر . ولذا فانه يمثل حيالها الخوف ، وان لم
 يعرف ، ما الذى دعاه الى هذا الخوف .

أو لرجع الى مثل من الشعر الحديث . (فقد يحسن استبعاد دانتي
 باعتباره مرميا ، وعلى ذلك لى يكون من الانصاف الرجوع اليه) . ولست أعرف
 كم من قراء قصيدة ستر البيوت Sweeney among the Nightingales
 (سويني بين اللبلاب) كانوا يعرفون بدقه الموقف الذى يصوره
 الشاعر . فاننى لم أسمع مطلقا ، أو أقرا ، أية إشارة الى
 ذلك . فلقد ذكر البيوت أن سويني قد نام في مطعم وهو في حالة حيرة
 لأن راحيا في كنيسة القلب المقدس يقطن في حرك مجاور له قد ذكره
 بشيء لم يذكروه . قلبه محروح . ولما بلا أزواج منتظرون . وبينما

(١) الوحوش الثلاثة التي نكرها دانتي هي القردة (رمز طغاة الجسد) ، والجماد
 (رمز الكبرياء) ، والحيتية (رمز الجشع) . وترمز الوحوش الثلاثة الى الخطايا
 التي تبعد الانسان عن الحياة الفاضلة . وكانت الحيوانات المفترسة تربي في العصور
 الوسطى في قصور النبلاء وأمام مدور الحكومة . وتوجد صورة مشابهة للمبنى الذي
 قصده دانتي في الكتاب المقدس . راجع ص ٨٩ من القوسجيا الالهية (كالمجيم)
 ترجمة لالمكتبر حسن عثمان سنة ١٩٥٩ .

(٢) يراجع للمكتبر حسن عثمان فهم البابا ميونظنتينو للثامن وفيليب الجميل
 وشاول فلانو . وان كلهم يرجع كلها تنجس الى ان القصود بالوحوش هي الخطايا وحدها .

كان يظن في نومهِ من البيت الذي من القصيد جات موسى ترتدى
 وداء طويلا . وحسنت على ركبته . وفي هذه اللحظة حلم بالاجابة .
 انها صيغة اجابته : « انى جريح جرحا بندق القلب » - فاما اشعر
 بجراح قاتله بسبب رجوعه الى الروجة الرائقة التي هجرها . واستيقظ
 سوتى وسطى وصحك (وابعد الفتاة عن ركبته) عندما أدرك غرابة
 ماصوره بقلبه . فلم تكن كل من الراصات المقتصات الاثني لا ارباج
 لهم والفتاة ذات الرداء التي لا ووج لها والتي تنتظر من يستنها هناك مثل
 الحكيوت - سوى كليسمتوا الروجة الحائنة التي التفت وداعها (او شبكة
 الموت) على سندها وطمنتته -

لقد استشهد بهذا المثل لاسي عرمت القصيدة واستمعت بها منذ
 بعد بريد قليل الى اعرف ان هذا هو ما نسيه . ويرغم كل هذا تجد همت
 عنها قلدا كافيها جعلني أقدرها تقديرا عاليا . واتنى على استعداد للاعتقاد
 بان السائد البارز الذي أدرك ان ما مصد البوت (*linguist miffing*) ليس
 اقراوات البلابل . بل سردها . قد قدرها تقديرا عاليا كذلك . اى أنه
 لم يصادف فيها أى شيء مستغنى . كما يوحى هذا المثل (١) .

والتجربة الحالية التعميم على العمل الفني ليست . تجربة كلية
 مغلفة . فلا معنى للتورط والفرل بين المرء اما ان يكون قادرا على فهمها
 (اى قادرا على جعل التجربة يردها بحريته) او لا يكون . فالمهم على
 النوام مهمة متقدمة . وله حيله مراحل . وكل مرحلة كاملة في ذاتها .
 وان كانت كل منها تؤدي الى المرحلة التالية لها . والمتنوع الفني يتصف
 بالجدية والذكاء قادر على العاد في هذا الشيء المركب بالضمير الكائن -
 لو تميز العمل الفني بجودته - للحصول على شيء له قيمته . وان كان
 هذا لا يدعو الى الاعتقاد بانه قد انتزع معنى العمل الفني . اذ لا وجود
 لمثل هذا الشيء . والمذهب القائل بوجود كثرة من التفسيرات . الذي
 ذكره اكديس توما الاكويبي عند كلامه عن الكتاب القفص . هو مذهب
 سلم من حيث المبدأ . وكما بين القديس . عيبه الوحيد هو أنه لم يكن
 واعيا . ويصح تطبيقه على نحو أو آخر على كل لغة .

(١) لم يضر سوى ايام قليلة على فراشي المظلة التي نشرت اليها حتى لميكته ان
 جا تخيره البود من gloomy Options هو شيء متجول من منسباء (ديور) دارلو -
 وهي حاشاة اخرى تعود ببول امراك لا نزع لها .

• - الجمهور المتلوق بوصفه شريكا

يقتطع المتدور اهتمام لا حصر لها عندما يسمى للمهم ، ومحاولة اعاده بناء تجربة الفنان التخيلية بطله في ذهنه . وليس بوصفه بتحقيق ذلك الا من جانب فحسب . مثل هذا الخلق قد يدل على ان الفنان من المعاصرة المتسامين الذين لا يقتصرون على الدوام سوى مفاد بسيطة الفور ، يستجز جمهور المتدورين من العنابر المتواضعة عن ادراكها الا في صورة جريته . وما من شك في ان أي فنان عظيم التبحر يتعمق ينجح الى تفسير هذه الحالة على هذا الوجه . ولكن بالامعان ذكر بصير آخر لذلك . فالعنان عندما يقوم باتشاء عمله ، قد يراعي تصور ادراك متدوقيه لسله ادراكا كاملا ، ومن يفسر هؤلاء المتدورين في نظره في هذه الحالة مقياسا محدد له مدى فهم عمله . انما سيكون لهم دور في تحديد موضوع العمل الفني ذاته ، او مصاه . وما دام الفنان قد شعر بمشاركة المتدور ، فان هذا لن يسمى حدوث أي سائل من جاذبه ، بل يعني انه يرى ان مهيته ليست خاصه بالتعبير عن اعماله الشخصية - بنض النظر عن مسألة هل شعر بها أي انسان او لا - بل التعبير عن انفعالات يشارك فيها المتدورون - فبدلا من أن يتصور نفسه أحاجورا يسوق المتدورين - بقدر قدرهم على اتباعه - الى متاهات روحه وأركانها المظلمة ، فانه سيتصور نفسه لسان حال لخدويه ، قادرا على الافصاح بآباء عنهم عن أشياء يودون الاصحاح عنها ، الا أنهم لا يستطيعون الاضطلاع بذلك بغير عود . وبدلا من أن يتخذ لنفسه مظهر الرجل العظيم الذي يحرص على العالم (كما قال هيجل) مهمة فهمه ، فان الفنان سوف يتصف بالتواضع الذي يجعله يرضى على نفسه مهمة فهمه للعالم ، وبذلك يسير لنفسه فهم ذاتها .

في هذه الحالة ، لن تكون صلته بجمهوره مجرد نتيجة عابرة من نتائج تجربته الاستيطيقية . كما كان الحال في الموقف السابق وصفه في الفصل السابق ، بل سيكون جانبيا مكملا لهذه التجربة ذاتها . ولو كان ما يحاول القيام به هو التعبير عن انفعالات لا تخص بالذات وحده بل تخص جمهوره كذلك ، في هذه الحالة سيستطاع التأكد من نجاحه في القيام بذلك من مدى تقبل متدوقيه لما أراد الافصاح عنه . فما أقصع عنه سيكون شيئا يقوله متدوقوه على لسانه . كما ان اوتياحه لقيامه بالتعبير عما شعر به سوف يكون في الوقت نفسه - لو استطاع توصيل هذا التعبير إليهم - شعرا بالارتياح لدى هؤلاء المتدورين لقيامه بالتعبير عما يشعرون به . وهكذا فان ما سيحقق لن يكون مجرد اتصال بين الفنان والمتدور ، بل مشاركة بين المتدور والفنان .

ولقد ورثنا تقليدا يرجع إلى عهد بعيد . بدأ في أواخر القرن الثامن عشر ، عندما ساد الاعتقاد بأنصاف الفنان « بالصغيرة » ، وهو اعتقاد استمر طوال القرن التاسع عشر ، وبعد تناوؤا مع الرأي الثاني الذي أشرت إليه . ولكنهم قد سبق أن ذكرت أن هذا التقليد قد أصابه الوهن ؛ إذ قل نزوع الفنانين إلى التبليغ الذي اعتادوا عليه - وهناك عدة دلائل تدل على أنهم قد ازدادوا ميلا إلى اعتبار متبوعيههم شركاء لهم ، وربما ازداد هذا الميل عما كان عليه منذ جيل مضى . ولعل إدراك الصلة بين الفنان والمتبوع على هذا الوجه قد أصبح أمرا جديرا بالمناقشة ، ولم يعد من الأمور المألوفة على الحساسة -

وهناك دلائل تبرر الاعتقاد بأن مثل عدم الفكره عن الصلة بين الفنان والمتبوع هي الفكرة الصحيحة . وكما فعلنا في (٢) علينا أن نتأمل الحقائق . وهنا سيتضح لنا أن الفنانين - برغم الهاله التي أحاطوا بها أنفسهم - قد اعتادوا على الدوام اعتبار الناس شركاء لهم ، ووفقا لما نراه النظرية النصفية في الفن ، هذا امر مفهوم ، من ناحيه ما . فلو كان ما يرمي إليه الفنان هو إثارة أفعالات معينة في جمهوره ، كان رفض المتبوعين الكشف عن هذه الاتصالات أثباتا لاحاق المصانف - على أن هذه النقطة هي إحدى النقاط الكثيرة التي لم تبتعد فيها النظرية التقنية كثيرا عن الحقيقة بقدر إسائها عرضها . ولا يلزم إطلاقا أن يكون الفنان خاضعا للنظرية التقنية حتى يشعر بوجود صلة بينه وبين جمهوره . ولقد ظهر رسامون لم يقفوا على عرض أعمالهم ، كما ظهر شعراء لم يعملوا على نشر دواوينهم ، وموسيقيون لم يحرصوا على تقديم مؤلفاتهم . غير أن من أقنعوا على مثل هذا الرضى - بقدر ما نعلم - لم تكن لديهم أية مميزات عالية . إذ كانت أعمالهم مبنية على الأصالة . ولهذا بدأ احتقارهم بها في الفن الكندي أمرا غير مستغرب . وهو امر يتعارض مع الفن الجيد . فمن يشعر بأن لديه شيئا يتطلب الانصاف لن يكون رافيا في الانصاف عنه علنا قسب ، بل أنه سيكون نواحا للمجاهرة به أمام الجميع ، وسوف يشعر بأنه ما لم يتم الانصاف عنه على هذا الوجه . فإنه لن يجد قد ألصق عنه إطلاقا - ولا يبدل في أن الجمهور على الدوام جمهور محدود . إذ قد لا يزد عن قلة من الصحاب . وقد يضم على الأكثر أناسا من القادرين على شراء الكتب ، أو استماعتها ، أو الحصول على تذاكر لفنون المسرح . ومع هذا ، فإن أي فنان يعرف بأن النشر على أي نحو أمر لازم له .

ويعرف كل شأن كذلك أن تقبل المتعوقى لصحة الصى ليس أمرا
يصح غم الاكثرات به - وهو قد يتعرض على نظى القشل دون أن ييسى
يسب شقة ، وعلى مواصلة عمله برغم الكساد الذى تصادفه أعماله ،
وبرغم الحلال الحادية له - ومن واجبه أن يترب نفسه على ذلك .
لو أراد أن يجاز أفضل أعماله - فمهما توفر من نية طيبة (بنظر النظر عن
خسه المقيين وسخف القراء) فإن أحدا لا يشعر منعة عند الكتشف عى
امقالاته اللاواعية بواسطة مور الرعى - وبناء على ذلك ، يستطاع القول
بأن التجربة الاستطيقية الجعه كيرا ما تنصن عصرا بعيد الايلام يؤدى
الى اغراء قوى من أغلب الأحيان برفضها - والسبب الذى يجعل الممان
يشعر بأن التعرب على هذا البحر لمر شاق هو أن هذه الاعاقات لا تؤدى
الى تحريج اعراضه بدائه فحسب ، بل تعد طمعه فى احكامه الخاصه
بسلامة الصل الفنى الذى قام به

وهنا يصل الى لب الموضوع - فقد يتعرض أن الممان هو أفضل حكم
على قيمة عمله ، كما بدا له ، وإن من حكمه الكفانة - وإذا كان واضيا
عنه ، فهل هناك ما يدعو الى المبالاة بما يصغره الآخرون ؟ ولكن مثل
هذا الرأى لا يصلح - فعلى الممان مثل أى انسان آخر يواجه الجماهير
أن يتصف بالحرارة (وصفافة) الوحة ، وعلمه أن ينجز أفضل ما يستطيع
وأن يدعى معرفته بما فيه من احادة - على أنه من المحتمل ألا يكون أى
فنان قد أصيب بالغرور الى حد استداعه بادعائاته كفيه - فبالرغم من
الحكم الذى قرره ، بأن هذا العمل جيد ، على وجه متدقيق ، يحصله
يسمعهم يرددون ، نعم انه لحد ، ، فإنه سيظل فى ذهنة من أمره ،
لا يستطيع أن يقرر هل قال الحقيقة أم لا - فهو يعتقد أنه قد استمتع
بتجربة استطيقية أصيلة وسجلها ، فهل عمل ذلك ؟ هل كان يمانى
من لسان الرعى ؟ هل كان حكم المتعوقى عليه أفضل من حكمه على نفسه ؟

هذه وقائع لا اعتقه أن أحدا من الفنانين يكرها ، إلا فى حالة القلق
والاضطراب الذى يدفعنا جميعا الى أفكار ما سرف أنه صحيح ، ولا نرغب
فى قوله - ولو كانت هذه الوقائع حقائق فإنها مستثمت أن الممانين - برغم
ما يذكره المكرون - ينظرون الى متفوقيهم باعتبارهم شركاء معهم فى
محاولة الاجابة عن السؤال الآتى وهو : هل هذا الصل يحمل فيه أصيل
أم لا ؟ - وأن هذه أول خطوة ، ونتيجها خطوات أخرى - فما دام هناك
اعترافهم بمشكلة المتعوقى الى هذا الحد ، فمن الواجب الاعتراف له
بما هو أكثر من ذلك .

ومهمة الفنان هي التعبير عن الانفعالات والاضغاث الوجدانية التي يستطيع التعبير عنها هي الانفعالات التي يشعر بها ، أو انفعالاته بمعنى آخر ، ولي يستطيع أحد أن يحكم هل عبر عنها ، سوى من شعر بها - ولو كانت هذه الانفعالات خاصة به ولا يحس أيضا غيره ، فلي يوجه أحد سواء قادته على الحكم بأنه قد عبر عنها أو لا - ولو جعل لأحكام منهوقية أية أهمية فمن يرجع هذا إلى اعتقاده بأن الانفعالات التي حاول التعبير عنها هي انفعالات ليست خاصة به وحده بل يشاركه فيها المنفقون . وإلى اعتقاده بأن التعبير الذي يخصهم والذي عبر عنه (لو كان قد قام به بحق) له قيمة في نظر المنفقين ، كما هو الحال عنده ، وبعبارة أخرى ، فإنه يستطيع بأعياه عمله الفني لا باعتباره محاولة شخصية يقوم بها لصالحه الشخصي . بل باعتباره عملا عاما لصالح المجتمع الفني ينتمي إليه . وأي حكم ينطو به خاص بالانفعال يجب أن يبدأ بإشارة مضمرة إلى أن هذا الانفعال شعور حمائي وليس شعورا ذاتيا . وهذا لا يعني بالاضبط أن العمل الذي أسطره به هو عمل يخص المجتمع - أنه صل فيه دعوة موجهة منه إلى المجتمع لكي يشاركه فيه - أو أن مهمة هذا المجتمع باعتبارها متفوقا ليس تقبل عمله تقبلا سليا . بل إعادة تسليته مرة أخرى . وهو لم يقدم على دعوة المنفقين للقيام بذلك ، إلا لاعتقاده بأنهم سينبذون دعوته ، أو معارضة أخرى . لاعتقاده أنه دعاهم للقيام بما يرغبون القيام به بالفعل .

وفي حالة شعور الفنان بكل ذلك (وأي حال لا يشعر بذلك لن يشعر بأي توق لتشر عمله ، أو المنظر جديا فيما يعوله الناس) فإنه لن يشعر به بعد اكتمال عمله الفني بحسب ، بل سيحس به من بداية الأمر وخلال فترة عمله . فالتفوقون حاضرون معه على الدوام باعتبارهم يمثلون جانباً من عمله الفني . ودورهم ليس دوراً متعارضاً مع استبايقية العمل الفني ، أي دوراً يفسد الانحلال الذي يتجلى به عمله ، بل يبرز به في مراحله البهيرة والكسب . بل هو دور استبايقي يساعد على تجديده المتكاملة التي سيحاول باعتبارها أن يعملها - بمعنى أية انفعالات منقسم بالتعبير عنها - وعلى أي أساس سينفذ هذا العمل . من هذا يضح أن المنفقين الذين يشعر الفنان بشاركتهم له قد يكونون كثرة أو قليلة ، إلا أنه لا يصبح القول بعدم وجودهم خطايا .

٦ - الفردية الاستثنائية

ادراك قيام المتخوفين بالمشاركة في العمل العنفي امر عظيم الهمية لمستقبل كل من البحث في الاستناتيقا والتم دانه - ويمون هذا الادراك - ميكلولوجية فردية تقليديه - ذات اثر مماثل للمرأة التي تمسخ الاشياء - اعتدنا من خلالها رؤية العمل الفني - فنحن نتفقد ان الفنان شخصية متفرقة تعتمد على نفسها وحدها في تأليف كل شيء يقوم به - فانهنا هو مؤلف الانفعالات التي يعبر عنها بوصفها انفعالاته الشخصية ، وهو مؤلف تعبيراته عن هذه الانفعالات بجاعتبارها تعبيراً شخصياً له - ونحن ربما نسيباً ماعية هذه الاشياء التي يعبر عنها على هذا الوجه - اذ اننا نصب عمله بأنه « تعبير دائم » بعد اقناع أنفسنا بأن سر اتصال أية قصيدة بالخطبة هو قياسها بالتعبير عن « شخصية عظيمة » - ولو كان للتعبير الدائم مثل هذه الهمية ، فإن أية قيمة نسبها الى مثل هذه القصيدة لن ترجع الى ما قامت به من تعبير عن الشاعر ، بل سترد الى تعبيرها عما في نفوسنا - على سبيل المثال ما يعنيه شكسبير لنا لو تعبته نحن لشكسبير -

وربما اثار الملل تهاد نقيذات اساتة القهم التي تولدت عن هذا النهز حول التعبير الدائم - ولتقتصر على مثل واحد ، فقد كما نحاول البحث عن « شكسبير الانسان » من خلال اشعاره ، ونعيد انشاء حياته ومعتقداته بالرجوع الى هذه الاشعار - وكان هذا امر ممكن ، او كان هذا - لو كان ممكناً - سيساعدنا على تقدير أعماله ، ولقد أدى هذا العمل الى اسطاطة النقد الى الحضيض حتى غدا نثررة شخصية ، واختلط النقد بالمحاولات الاستعراضية - وما أفضل القيام به هو رفض هذا الاتجاه ، وليس سرد سياقاته -

وبوجه عام ، هذا الرهض ليس امراً شائناً - فان « الملعب الفردي » يتصور الانسان وكأنه الله - فهو يتصوره قوة خلاقية متفرقة ومكتفية بذاتها ، مهمتها الوحيدة هي اظهار مويته وعرض حقيقته في أية أعمال مناسبة لها - ولكن الانسان - سواء أكان ذلك في غنه ام في أي شيء آخر - كائن متناه - فكل شيء يقوم به يتحقق بالإضافة الى أشياء أخرى مماثلة له ، فهو بوصفه فناً يتكلم - ولكن الانسان يتكلم مثلما تعلم - فهو يتكلم اللغة التي شرب على التحدث بها - والموسيقى لم يخترع مقاماته الموسيقية او الآلة الموسيقية ، وحتى اذا اتقدم على اختراع مقام موسيقى جديد او آلة موسيقية جديدة ، فإنه لن يغفل أكثر من تحرير ما تعلمه

من الآخرين . والمصور لم يخترع فكرة التصوير أو الأصماغ والفرشات التي يستعملها في الرسم ، والأمر بالمثل في حالة أكثر الشعراء تيكيرا في الصبح . فانهم قد استمروا إلى الشعر وقرعوه قبل أن يكتبوه - وعضلا عن ذلك ، فكما توجد صلة بين كل فنان وبين الفسيفساء الآخرين الذين اكتسبهم منهم فنه ، كذلك فه صلة بينه وبين نهر من المتنوعين الذين يخالطهم . والمفعل الذي يعلم لغة قومه - كما رأينا - يتعلم في الوقت نفسه ، كيفية التكلم وكيفية الاستماع . فهو ينصت إلى الآخرين عندما يتكلمون ، كما يتكلم والآخرون يصتتون له . والأمر بالمثل في حالة العمايين ، فما يجعلهم شعراء أو مصورين أو موسيقيين ليس عملية نمو نحتت في بطنهم . كما يحدث عند نمو شعيرات أذقاهم ، بل هو الحياة في مجتمعات تتكلم هذه اللغات . فهم مثل غيرهم من المتكلمين يوجهون كلامهم إلى أولئك الذين يفهمون .

والمفعل الاستطائقي فصل في أعمال الكلام . والكلام لم يكن حذيرا بهذه التسمية إلا إذا جرى كلام واستماع معا . وما من شك في أن أي إنسان قد يستطيع أن يحدث نفسه وأن يستمع إلى حديثه . إلا أن ما يفعله لحسه هو من حيث المبدأ شيء يستطاع قوله لأي إنسان آخر يشترك معه في اللغة نفسها . والإنسان بوصفه كائنات متخليا لن يصبح على دراية بنفسه وبشخصيته إلا إذا ارتبط بآخرين ، وشعر في نفس الوقت بوجودهم باعتبارهم أشخاصا . ولن نجري لحظة في حياة الإنسان يتوقف فيها عن الشعور بنفسه وبأن له شخصية . ويتولد هذا الوعي على الفوام ، ويسمو . ويظهر في صورة جديدة . وفي كل مناسبة من هذه المناسبات ، ينبغي الرجوع إلى الوسيلة القديمة . إذ من الواجب على المرء أن يبحث عن آخرين يتعرف إلى شخصياتهم في هذه الحالة الجديدة ، ولا تعذر عليه بوصفه كائنات متخليا التحقق من بلوغه بحق هذه المرحلة الجديدة من مراحل الشخصيه . فهو جادته فكرة جديدة ، عليه أن يشرحها للآخرين ، لأنه سيتأكد - عندما يرى أنهم قادرين على فهمها - من صلاحية الفكرة . ولو شعر بانفعال جديد يسعى أن يعبر عنه الآخرين ، فإذا رأى أنهم قادرين على مشاركته فيه ، ساعده ذلك على التأكد من عدم قساده وعيه .

هذا الكلام لا يتعارض مع الفكرة التي تبين في مكان آخر من هذا الكتاب ، والتي جاء فيها أن التجربة الاستطائية - أو الفعل الاستطائي - هي تجربة تحدث في عقل الفنان . وتجربة الانصات إلى التكلم هي تجربة تتحول في خاطر هذا المتكلم ، وإن كان يلزم لتحقيقها وجود هذم المستمع ،

حتى تحدث مشاركة بينهما . والحب التبادلي يصل يعتمد على المشاركة .
 وإن كانت تجربة هذا العمل في عقل كل من الحبيين على حدة تعد تجربة
 مختلفة عن تجربة الحب الذي يقابل بالفور والصد .

من هذا يتضح أن أي رفض نهائي حاسم للاستراتيجية الفردية
 سيؤدي بعد تحليل الصلة بين الفنان ومتلقيه ، وبعد تنمية الفكرة
 السابق بيانها في القسم السابق ، إلى اثبات وجود مشاركة بينهما .
 ولكنني أدري الوصول إلى هذه النتيجة اعتماداً على برعائس . مساحاول
 أن أبين بطلان النظرية الفردية في الخلق الفني بعد رجوع إلى (١) الصلة
 بين الفنان وعمالته الفني ، الذين يقال بلفظ النظرية الفردية أهم
 « يؤثرون » فيه . (٢) بعد رجوع من ناحية ثانية إلى صلتته بأولئك الذين
 يقال أنهم « يمتثلون بأداء أعماله » . (٣) بعد رجوع إلى صلتته بمن
 يعرفون باسم « متلقيه » . ومساحاول أن أبين في كل حالة بأن الصلة
 هي صلة مشاركة بحق .

٧ - المشاركة بين الفنانين

يصح القول بأن ما يرمى المذهب الفردي إلى تقريره هو القول بأن
 العمل الفني يقوم به أي فنان حق هو عمل « حصلي » من بواحي كلفة .
 ومشاركة أخرى . أنه قد اعتمد على الفنان وحده . ولم يحد على أي فنان
 آخر من أية ناحية من النواحي . والاضافات المبرر عنها يسمى أن تكون
 اتصالات الفنان وحده . والتي نفسه يقال عن طريقته في التعبير عنها .
 ومبنيهم أنماذج هذا الرأي المال على التعامل عندما يعرفون أن روايات
 شكسبير ، وعلى الأخص خلطت ، التي تعد أفضل مثل يؤيد ادعاء أنصار
 فكرة التعبير الذاتي . هي مجرد صورة مكتوبة ومعدلة لروايات كتبها
 كتاب آخرون . ففيها شذرات من هوليتشيد Holinshed ، وهي كتاب
 السير لبلوتارك ، كما أن فيها مقتضات من Gesta Romanorum (التراث
 الروماني) - ويضمن طائفة من الحكايات التي ترجع إلى عهد الرومان) -
 ويسعدون عندما يعرفون أن هيتشل قد اقتبس في مؤلفاته حركات
 بأسرها من تاليف الموسيقى الإنجليزي آرمن ، أو أن سكرتسو بيتروني
 في السفونية الخامسة من مقام دو صغير يبدأ ملحن شبيه للحن ظهر في
 خاتمة سيمفونية موتسارت رقم 2٠ مقام حـول صغير ، بعد تغيير في
 ضرباته ، أو إذا عرفوا أن ثورنر قد اعتاد أخذ تلميحاته في الرسم من
 أعمال كلود لوران . وربما بدأ فنور الناس من ذلك أمراً غريباً في نظر
 شكسبير ، أو هيتشل ، أو ستوهفن . أو تيرنر . فإن كل الفنانين قد اتبعوا

عند صياغتهم لأساليبهم طريقه مماثلة للآخرين ، واستعملوا موسوعات
طرقها آخرون قبلهم ، وعالجوها مثلما عالجها الآخرون بالتصل . وأي
عمل في يتم انشاؤه على هذا النمط . يدل على وجود مشاركة . فقد
انشأه من جانب صاحبه الذي ينسب إليه ، وأشاءه من جانب آخر أولئك
الذين نقل عنهم . ومن هنا يمكننا القول بأن ما نسميه على سبيل المثال
بمؤلفات شكسبير هي مؤلفات لم يتم تأليفها بواسطة العقل الفردي لوليم
شكسبير المولود في ستراتفورد (أو بواسطة فرسيسس يكون المولود في
فيلولام كما يظن) ، بل اشترك في تأليفها كيد Kyd من ناحية . وهامو
من ناحية . وهلم جرا .

وسوف تؤدي النظرية الفردية في التأليف الى نتائج مافية للعقل
الى أبعد حد . فلو أننا اعتبرنا الالادة من آيات النص ، لكان معنى هذا
أننا لن نصادف على الفور أية مشكلة في تقرير هل كتبها رجل واحد .
أو كتبها كثرة من الناس . كما أننا اذا اعتبرنا كاتندائرة شارتر عملا
فنيا ، فأننا سنساق الى الاعتراض على المهنصين المصادر الذين قالوا
لنا بأن أحد أبحارها قد في في القرن الثاني عشر ، وأن المرج الآخر
قد في في القرن السادس عشر . وستفتح أنفسنا بأنها قد بنيت كلها
في وقت واحد . وبذلك فقد يلقي الشر الانجليزي في بداية القرن
السابع عشر إعجابا عندما يتصف بأصائله . ولكن هذا الإعجاب لن يسرى
على الترجمة الانجليزية المتممة للكتاب المقدس ، لأنها ترجمة . والترجمة
باعتبارها ليست مسئولة من شخص واحد منفرد لا يمكن أن تكون عملا
فنيا . وأنا شديد الميل الى تأييد ديكوات هي قوله : كثيرا ما تكون
الاعمال المؤلفة من الجمع بين حلة اجراء مختلفة . وبواسطة مؤلفين
مختلفين ، أقل كملا من المؤلفات التي اعتبرت على مؤلف واحد منفرد .
بشرط عدم الاستعاضة عن كلمة كثيرا ما . بكلمة على الدوام . وأنا
شديد الميل الى الاعتراف بأنه في غضون القرن التاسع عشر ، الذي
صادته الفردية ، نمر أن اتجه القنانون المحبون الى الترجمة لأنهم كانوا
دائس الجري وراء . الأصالة . على أن هذا لا يعني انكار قيمة شاعرية
ترجمة كاتوللوس لانتشار سافو لجرد أنني عرفت باعتمادها ترجمة .

ولو أننا نظروا باخلاص الى تاريخ الفن . أو حتى الى القليل الذي
استطاعا تصرفته منه . فأننا سنرى أن حدوث مشاركة بين الفنانين كان
على الدوام أمرا معتادا . وأنا أشهد بوجه خاص الى نوع المشاركة الذي
يظلم فيه أي فنان عمله يصل فنان آخر (أو أننا شمت الانتقام) نقلت
الذي يتدخل فيه فنان عمل آخر ، ويضمنه عمله . وظهرت في القرن

التاسع عشر قاعدة جديدة في الأخلاق الفنية نصت على اعتبار الانتحال جريمة . ولما حاول البحث الى أي حد أثر ذلك - باعتبار علة أو معلول - على الاحزاب الفنية ، وعلى ظهور أعمال متوسطة في قيمتها الفنية ، في ذلك العصر (برغم أنه من الواضح - كما اعتقد - أن أي انسان يشعر بالبرم لسطو آخر على أفكاره ، ينتحم أن يكون مريلا في أفكاره ولا يبنى بقيمة هذه الأفكار الحقيقية مثل عماجه يصبته) وسأكتفي بالقول بضرورة توقف هذه الحماقات التي تناور حول الملكية الشخصية ، فلندع الرسامين والأدباء والموسميين يسرقون بكلتا يديهم كل ما استطاعوا الاستفادة منه ، ولننضمهم لسطور من أي موضوع يشاؤون . وإذا اعترض أحد على استمارة الآخرين لأفكاره الثمينة فإن العلاج سهل يسير . فمستطاعته أن يحتفظ بها لنفسه بالأبشرها . وسوف يحمد الناس له هذا الحيل .

٨ - المشاركة بين المؤلف والقائم بالأداء

بعد مؤلفات موع سبي من الصائبي - وعلى الأخص كتاب الدواما والموسميين - على الأداء - وقد يرغم للنسب اغردى أن هذه المؤلفات مهما تأثرت - كما يقال - بتأمل صائبي آخرين ، فإن هذا لا يسمى صدورها من المؤلف مكتظة بامه العقل ، فهي بين هذه المؤلفات روايت كتبها شكسبير وسفوبيات ألفها بيتهوفن . وهما كتابان عظيمان كتبهما على مسئوليتيهما ، تصورها من واجب المسرح والأوركسترا مراعاة صدورها عن فتايين عبقريين . لذا ينتحم أداء هذا النصوص بدقة كما هي .

على أن نصي الرواية ، أو مةونة السقونية ، مهما كان اخرها بالارشادات المسرحية ، وهوو التعبير . والارشادات الدالة على الزمن في الموسيقى ، وما شابه ذلك - - ، فإنه لن يستطيع أن يبين تفصيليا كمية أداء العمل الفني . وأما إذا طالبت القائم بالأداء وبجوب التزام الدقة في أداء العمل الفني ، كما هو مثبت في النص ، مسيطر أنك تهتم ، فهو يعرف أنه مهما حاول اتناع ما تقول ، فنة تقاط لا حصر لها يجب أن يفررها هو لنفسه - ولو كان المؤلف مؤخلا لكتابة رواية أو سقونية ، فإنه يعرف ذلك أيضا ويقدر أثره - فهو يطلب القائم بالأداء بتوفر روح تعاون بامة عندهم تنسم بالذكاء . كما أنه يدرك أن ما أثبتته على الورق ليس الرواية أو السقونية أو حى ارشادات كاملة للأداء - وعامة ما هناك هو مجرد خلاصة تقريبية لكل هذه الارشادات - ولا جدال في أن الاضطلاع بأعمال هذه الفئات ليس من حق القائم بالأداء - بمعاونة المنجز وقائده

الأوركسترا فحسب ، بل هم مطالبون بذلك ، شكل قائم بالأداء شريك
للؤلف في العمل الفني يقوم بإنشائه .

وهذا أمر جلي إلى أي حد . غير أننا قد اعتدنا على النوام خلال
المائة عام الأخيرة وما يزيد على ذلك انغماس عيونا في ملاحظته . فلكل
انصاف المؤلفون والمثاليون بالأداء وانه تبادل الفسك والملاء . وسيل
للقائمين بالأداء ان عليهم ألا يظلموا بالمشاركة في العمل الفني ، وان
يقبلوا النص المقدس على علاقته . وحاول المؤلفون الاحتياط لأي خطر
يتربص على مشاركة القائمين بالأداء ، بأن حملوا كتبهم أو موضوعهم جامعة
مأنه بحيث تكون سهلة الاستعمال . ولم يكن ما تخصص عن ذلك مع
القائمين بالأداء من المشاركة (ان ثمة استحالة تحول دون حدوث ذلك)
بل هو نساء جيل من القائمين بالأداء غير المؤهلين لمشاركة المؤلف بجرأة
ومقدرة . وعننا مسجح مونسارت للعارف المفرد بارتغال ، الكاديزا ،
في « الكونسرتو » ، فان ما كان يصبه في الواقع هو اعتبار العارف المفرد
أكثر من مجرد متصد . فقد رأى عمله مائلا لميل المؤلف الموسيقي الى
حد ما ، ومن ثم قبله ان يتفرد على المشاركة بذلك . ومشاركة المؤلفين
كتابا موضوعا سهلة الاستعمال قد حمت اختيارهم الحق في شركاء لهم .

٩ - الفنان وجهود

برغم تصدع فردية الفنان ، من جانب ، بفعل مشاركة وملائه
الفنانين ، وبنتائج أمد من ذلك هو مشاركة القائمين بإنشاء عمله - في حالة
وجودهم - فان هذه الفردية لم يتم قهرها كلية - فما زالت هناك مشكلة
باقية أعسر وأهم ، وأعنى بذلك صلة الفنان بجمهوره . ولقد سبق أن
رأينا في (٦) أن هذه الناحية ينبغي كذلك أن تكون من الناحية النظرية
موضع مشاركة . على أن برهة أنه نقطة من الناحية النظرية هي . وبيان
كيفه تحقها علينا شي آخر . ولتصبح ذلك سوف أننا بالكلام عن
الحالة التي يكون فيها المضطربون مهام الفنان وسعة مشتركة تتألف
من المؤلف والقائمين بالأداء ، كما هو الحال في المسرح ، ثم أحاول أن
أبحث كيف تتصل هذه الوحدة بالجمهور ، باعتبارها حقيقة تجريبية .

وإذا أراد أحد أن يحقق من الإحاطة عن هذه المسألة ، فان أفضل
سبيل لتحقيق ذلك هو مشاهدته إحدى تحارب المسرحية التي تؤدي بنفس
طباق الرواية . فبعد إجراء تجربة لأداء أية فترة من الفترات ، يراعى
أن تكون المتشاهد والاضاء والملابس مطابقة لا يحدث في الحفلة الغالية .

وقد يتحرك المتألمون ويتكلمون بطريقة مماثلة لحركتهم وكلامهم في ليلة المرض . - وقد يلزم المخرج ببعض الوقفات قصيرة للحد ، ومع هذا سيبدو المتألم وجود احتلاف من كل ناحية بين المتألمين . والفقرة التمثيلية تواصل حركتها وتمثيلها . إلا أن أحدا لا يتصور وجود رواية تمثل . ولا يرجع هذا إلى الوقفات التي عطلت الأداء ، لأن الوقفات لا تؤثر البتة على العمل الفني . والاستراحات التي تتخلل الفصول لا تؤدي إلى قطع حيط الفكر ، إنما فترات يسريح فيها المتألمون . فلا أحد يفقد على قراءة الألياذة أو الكوميديا الإلهية في جلسة واحدة . ومع هذا فإن كثيرين يحيطون بها إحاطة واحدة . وما يحدث في مجارب المسرحيات التي يتم بلاس الرواية هو أمر مختلف عن مجرد الوقفات . ومن المستطاع وصف ما يحدث بالقول بأن المسرح عندما يكون خالياً يصاب كل جلسة أو إيماة فيه بالجمود . لأن ما تقوم به الفرقة التمثيلية في هذه الحالة ليس تمثيلاً للرواية إطلاقاً ، بل أداء لأفعال مصنة يستحيل أن تؤديها إلى رواية عنها يحضر المشاهدون ، الذين يصح تشبيه دورهم بدور الصنفون الرئاس في الآلة الموسيقية . ومن هذا يتضح أن الفصل الأسطعي - أي الرواية - ليس فصلاً يقوم به المؤلف بالاشتراك مع الفرقة التمثيلية ، أو فعلاً يستطيع المؤلف والفرقة التمثيلية معاً أدائه في غياب جمهور المشاهدين . إنه فعل يشارك فيه المشاهدون .

ولا يستبعد أن يحرك أي أمر ذلك عند مشاهدة تجربة تؤدي بلاس الرواية . إلا أن هذه القاعدة لا تنطبق على المسرح وحده . إنما تنطبق على التحارب التي يقوم بها الكورس أو الأوركسترا ، أو أي حدث بارع ناجح يقوم بتجربة حديثة . وسوف تقنع أية دراسة دقيقة لتل هذه الأشياء أي انصاف على استعداد للاقتناع بأن المشاهدين لبسوا أناساً قد سمح لهم باستراق السمع ، أو بالاستماع عرضاً إلى أشياء ، كان من المستطاع اكتسابها بدونهم . والقائمون بالأداء يعرفون ذلك بالفصل . فهم يعرفون أن المشاهدين لا يتقبلون سلبياً ما يمرض عليهم ، فإن تقبلهم هو الذي يقرر كيف يسير الأداء . فمثلاً من اعتاد الارتجال فهو الكلام يعرف أن مجرد اتصاله بالمستمعين سيرفعه ماذا يقول ، بحيث أنه يلقي نفسه قد قال أشياء لم تخطر على باله إطلاقاً من قبل . وهي أشياء تخص هذا الموضوع الممن أن يستطيع أحد سواه قولها لهؤلاء المستمعين دون سواهم . وكثيرون هم أولئك الذين لا يدركون قيمة هذه التجربة الطبيعية الحال ، ولكن مثل هؤلاء الناس لا يعرفون شيئاً عن طبيعة مخاطبة الجماهير .

ومن بين نقط الصعب التي يتصف بها الأدب بعد طبعه ، صعوبة
توفر مثل هذه الصلة المتبادلة بين الكاتب والقاري . فالمطبعة تفصل
الكاتب عن جمهوره ، وتزيد الهوة بين مصدريها اتساعاً . وتضمد إلى
حد بعيد حرفة الأدب ونظمها ، وتقنيه ، البراعة في الكتابة - كما هو
مفهوم لدينا - على وسائل ترمي إلى تخفيف هذا الصعب ، وما يحطت ليس
القضاء على هذا الصعب بل مجرد تخفيفه . ويزداد هذا الصعب شدة عند
استحداث وسائل آلية في الفن . والسبب الذي جعل موسيقي الجراموفون
لا ترضى من اعتادوا الاستماع إلى موسيقى حقيقية (حية) ليس رداءة
الصوت الذي يظهر في المسجلات الآلية - أو من الميسر القضاء على هذا
الصعب اعتماداً على خيال المسمع - بل هو عدم وجود صلة بين القائمين
بالأداء والمستمعين . فلا وجود لمشاركة بين هؤلاء المستمعين وبينهم ،
والاستماع في هذه الحالة هو مجرد سماع عرسي - والامر يثلث في حالة
السينما . وهى مشاركة قوية بين المؤلف والمخرج ، ألا أنها معدومة
بين المؤلف والمخرج متحدين بين المشاهدين - والفائزون بالأداء في الراديو
يسامدون عينا مماثلاً . وأتى هذا إلى صلاحية الجراموفون والسينما
والراديو وسائل للترفيه أو العناية . لأن مهمة المسمع في مثل هذه
الحالة تقهلية محضة ، وليست فيها أية مشاركة في الحقن . على أن هذه
الوسائل عندما تستعمل في خدمة الفن ، فانها تظهر في أشنع صورة كل
مساوئ الآلية . وربما استعصا إلى متساؤل يسأل عن السبب الذي حال
دون تمكن وسيلة جماهيرية حديثة للترفيه مثل السينما من إنتاج شكل
جديد من الفن العظيم . برغم ما بينها من تشابه مع المسرح الذي كان
وسيلة ترفيهية على عهد النهضة ١٢ . والاحاطة سهلة ميسورة . ففي مسرح
النهضة كانت المشاركة بين المؤلف والممثلين من جهة . وبين
المشاهدين من جهة أخرى من الحقائق المثيرة للاعجاب . وفي السينما هذه
المشاركة متطورة .

ويستطاع تلخيص النتائج المستخلصة من هذا الفصل في القضايات ،
وهو أن عملية الخلق الفني ليست من الأشياء التي تحدث في صورة
مكتملة ، أو منفردة ، في ذهن من نسبها بالفنان . لهذه الفكرة من
الأوهام التي ترتبت على السيكلوجية الفردية . مضافاً إليها نظرية زائفة
لا تعد إلى حد كبير خاصة بالصلة بين الجسم والعقل ، بل هي خاصة
بالصلة بين التجربة في المستوى النفسي والتجربة في مستوى الفكر .
والفعل الاستطائقي هو فعل للفكر في صورة وعي يحول إلى خيال تجربة .
بغير حدوث هذا التحول تتصف بأنها حية . وهذا الفعل عمل مشترك
لا يخص أى إنسان بمفرده . بل يخص المجتمع . ولا يصح القول اتباعاً

لنظريه العرديه . بين هذا العمل يؤدي بواسطة انسان واحد تسميه الفنان - انما هو يؤدي من جاسب - بواسطة الفنانين الآخرين الذين اعتدوا القول بان الفنان قد « تأثر » بهم ، وان كان ما نعتيه في الواقع هو مشاركتهم له . وهذا الاداء لا يتحقق بواسطة هؤلاء الفنانين مجتمعين فحسب ، بل (في حالة الفنون التي تعتمد على الاداء) بواسطة المبتدئين الذين لا يخصصون في ادائهم لتعليمات الفنان ، بل يشاركونه في انتاج العمل في صورة مكتملة - وحتى بعد اشتراك كل هؤلاء لا يعد الخلق الفني قد اكتمل - فلتحقيق ذلك ينحى وجود متدربين لا تعد مهمتهم ، فيما لذلك ، تقبليه فحسب . بل هي مهمة تعتمد على المشاركة أيضا - وهكذا يتضح ان الفنان (برغم محاولته انكار ذلك بسبب خضوعه لأهواء الساعات الفردية) يخضع لصلوات مشتركة بالمجتمع يرمته . وهذا المجتمع ليس مجتمعا مثاليا مؤلفا من اناس على شاكلته ، بل مجتمعا فنيا يتألف من رملاء من الفنانين الذين ينقل عنهم . ومن المفذين الذين يؤدون أعماله ، ومن الجمهور الذي يخاطبه . وإذا أعرف الفنان بهذه الصلات ، وعمل حسابا لها أمكه أن يسهم عمله ويخصمه - وإذا أنكرها تعرض عمله للهزال .

الفصل الخامس عشر

خلاصة

لا يصعب اهتمام الاستاذ بقى - ان كنت قد أحسنت فهم رسالته - على وقائع غير مبيحة بزمان تستسب الى عالم ميتافيزيقى علوى . بل يتركز هذا الاهتمام على وقائع تتبع مكانه وزمانه . وكانت هذه الوقائع . على اية حال . هي التي عيت بها عند كتابة هذا الكتاب . كما كانت المشكلات التي يلقشتها هي التي أملت نفسها على عندما تأملت مليا في موقف الفنون حاليا في حضارتنا . والسبب الذي دفعنى الى حل هذه المشكلات هو اعتقادى بتجدد تجسّد جديد الأجوال (هي كل من الصور والحضارة التي تنتمي إليها) الا اذا تم الاجتهاد الى حل - مهمتنا - كما سبق أن قبلت - هي تهذيب حديقتنا - على أن الحقيقى قد يسوء حالها الى حد استجابة الحاجة زرعها ينمو لاستمارة بالكيماويات والمهندسين وغيرهم من المجهزين الذين قد يتطوّر الوهم البستاني من غير لوقت الحس نظيرة شزواه .

وآخر مسألة أتناولها إذن هي : كيف مرتبط الطريق التي عرضت في هذا الكتاب بالموقف الحالي . ونحو الطريق الذي ينبغي على الفنانين اتباعه في المستقبل القريب ؟

ولنبدا بالتوضيح في الكلام عن إحدى النقاط المهمة التي سبق عرضها . وهي وجوب التخلص من نظرة الملكية الفردية . فالملكية في هذا المجال تعنى السرقه (la propriété d'art) . بنسب النظر عن صحة القول في الصلوات للآخرى . ونحن نحاول تلمس الرق لفنانينا (ويلم انه كم من بحاجة الى ذلك) بصدور قوانين حقوق النشر التي تصمم من سطر الآخرين على أصلهم الفنية . على أن سوء المسألة التي آله لها القوانين

إنما نرجع الى هذه النزعة المردية ذاتها التي مرصت هذه القوانين .
ولو اقتصر أى من على الاصباح عما ابتكره اعتمادا على جهوده وحدها ،
لكان منطقيا أن تنصف أفكاره بالهزل . ولو تركت له الحرية للحصول
على كل ما يصادفه ، كما كان الحال عند أوريبيد ودانسي ومايكل أنجلو
وشكسبير وباخ ، لادى هذا الى اعتلاء ما فى جعبته ، وللاسيح ما يظهور
شيئا جديرا بالهراق .

وهذا امر يسير . يستطيع الفنانون تحقيقه لأنفسهم بغير استعانة
(اختي الا تعود بأية فائضة) بالمعلمين والمترجمين . فليقسم كل فنان -
وكلمة صانين تصمم كل أولئك الذين يكتبون أو يتكلمون في موضوعات
عظيمة أو أدبية - بالآلا يستخدموا حقهم في مقاضاة أحد انشاعا لقوانين
حماية النشر . وكل من يلجأ الى هذا القانون ، يجب أن يقاطعه
اصداؤه ، وأن يطالبوه بالاستقالة من نواديهم ، وأن يقابل بصعود لدى
أيه جماعة يشتم فيها الفنانون العقلاء تنوعاً . ولن يضى على ذلك عدة
سنوات حتى يموت هذا القانون ، ويختفى من الوجود القبضنة الحديدية
التي تلوح بها في هذه الباحة هذه النزعة الفردية الفنية .

ومع هذا ، فلي يكون هذا كاديا الا اذا استفيد من الحرية المكتسبة .
ولهذا السبب ، فليعمل أمثال كل هؤلاء الفنانين ، ما دام بينهم فهم
متبادل ، على التحلي بأخلاق الرجال عندما يسرق بعضهم من بعض .
فليأخذ كل فنان من اصداقائه افضل أفكارهم ، ويحاول أن يربط عليها .
وإذا اعتقد القاصر فلا أن أنه يفوق الشاعر علاناً ، فليكتب عن الاشادة الى
ذلك على صفحات أى مقال . ولينشر نصوصه المتفوقة بعد إعادة لكتابة
أشعاره - ولو كان « س » سائخاً على الصورة التي غار « س » بواسطتها
بجائزة الاكاديمية هذا العام ، فليحاول أن يرسم صورة تسخر من هذا
الصورة . على أن تكون صورة كاملة تعرض على الاكاديمية في السنة
التالية ، لا مجرد ومسم كاريكاتورى ينشر في مجلة (بامش) . ولن
استطيع الوثوق في مدى خفة روح اللجة المكلفة باختيار الصور الى حد
ضمان قبولهم لها . على أنهم اذا قبلوها كان معنى هذا مشاهدتنا معارض
للاكاديمية أعظم الإدهارا . وإذا لم يستطع التفوق على أفكار زميله ،
فليسمح له على الأقل بقلها ، الا انها ستنفضه عنهما بحلول اعدادها لكي
تصبح أعمالا خاصة به . وسوف يحقق ذلك دعابة للمعلم العمل الأسفل .
فهو اقترأح لحق ؟ حسنا ، أن كل ما فعله له هو أن يعامل الفنانون
المحدثون بعضهم بعضا مثلما فعلت الكتب للمعلم في اليونان ، أو الرسامون
في عهد النهضة ، أو شعراء عصر اليزايت . وإذا زعم أحد أن قانون

حماية حقوق النشر قد استطاع أن ينجح، بمن أفضل من الفن الذي
استطاعت هذه الصور الهجينة تحقيقه ، فأننى لن أحاول هدايته الى
سواء السبيل .

وبعد ذلك ، فيما يتعلق بالفنون التي نستخدم على الأطلاق ، والتي يصمم
فيها أحد الناس العمل الفنى ، ويقوم بتنقيده آخر ، أو مجموعة من
الآخرين - فقد أكد منذ عهد رامسكين (الذى لم يكن على النوام على
حظا) أنه من حافة فن العمارة بوجه خاص ، يتطلب العمل الجيد تعاوننا
حقا بين المصمم والمقارئ بالتنفيذ ، أى انها ليست صلة يقتصر فيها دور
المعلمين على تنفيذ التعليمات ، بل نحن صلة يشاركون فيها فى عملية
التصميم - ويرجع السبب الوحيد فى إخطائ رامسكين فى مشروعته الذى
كان يهدف الى إحياء فن العمارة الانجليزية ، الى أنه لم يدرك فكرته ادراكا
واصحا ، ولم يستطع أن يفهم كل ما تضمنته ، وهو ما استطاع فيما بعد
وليم موريس أن يفعله فى صورة أفضل - ولكن الفكرة التي أدركها ادراكا
جريا كانت من الأمثلة التطبيقية التي تبين الفكرة التي سأحاول بيانها .

وإذا توجيت الإيجاز ، أقول من وأحنا أن نتخلص من هذه الفنون
(وأخص بالذكر الموسيقى واللوحيا) من إرشادات المخرج ، بعد الحالة
التي وصلت اليها على يد مستر برنارد شو - ماذا نعلمها أية سريرية
مثقلة ومحاولة من كل جانب بهذه الزوائد فطنا الى تفريق أعيننا وتحميل :
« ما هذا ؟ - هل المؤلف - مخرجه - ودي الى حد الجرح عن إضاح
مقاصده للمخرج والممثلين بشير كتابة تعقب على روايته ، يجعلها تبدو
مثل الطبقات المحصنة للنداس ؟ - أم أن المخرجين والممثلين عندما
كتب هذه المادة البالية الشائعة كانوا يتصفون ببلاهة تفوق الحد جعلتهم
يعجزون عن تقديم الرواية الا اذا ذكر لهم هذا القدر الذي لا يطلق من
اللقو ؟ والأروع بعد ادراك وصوح حرص المؤلف على اظهار مدى براعته
هو صحة الاحتمال الثاني - على أننا من الواقع لسنا بحاجة الى ترجيح
اى احتمال من الاحتمالين - وسواء عندما توجيه اللوم اناسا الى المؤلف ،
أو الى الممثلين ، قيامكنا أن نفكر أن مثل هذا النقشو (على الرغم
ما يظهر فى الحوار من ذكاء فيما يرمى اليه) قد كتبه فى عهد كان
فيه الفن الدراسي فى احط صورة . »

ولقد ذكرت مستر شو لمختاره مجرد مثل لوزة عامة - ولاجله
ظهور هذه التهمة نفسها فى أغلب الروايات التي كتبت فى أواخر القرن
التاسع عشر ، كما انها واضحة كذلك فى الموسيقى . فانت هنا قلنا

مدونه موسيقية ظهرت في القرن التاسع عشر المنصرم بأية مدونة خلاصة
 بالقرن الثامن عشر (على الا تكون بالطبع من طبعاتها التي ظهرت في
 القرن التاسع عشر) ، فستلاحظ كيف بشرت في اصحابها المختلفة السلطات
 الدالة على التعبير ، وكان المؤلف قد يفترض : اما انه كان غامضا في
 تصويره عن ذاته بحيث لن يستطيع القارئ بالتفويض ادراك الموسيقى ، واما انه
 المحدثين الذين كتب لهم كانوا متوسطي الذكاء . ولا اعني بذلك ان كل
 ارشيد مبرمج يظهر في نص دوائي - او أية علامة من علامات التوجيه
 تكتب في المدونة الموسيقية ، تدل على عدم التمكن عند المؤلف ، او القارئ
 بالأداء . فلما احرز على القول بان بعضها ضروري . ولكن ما أقوله هو
 ان محاولة كتابة نص واف يجهلها سهلة واضحة ، بضاعة هذه العلامات
 يدل على عدم تقة المؤلف في التفاهيل بالأداء (١) . وهو امر ينبغي التخلص
 منه اذا اريد ابداع الفنون مرة أخرى كما ازدهرت فيما مضى . على
 ان هذا لن يتحقق على الفور . فهو لن يتحقق على الإطلاق الا اذا ركزنا
 اهتمامنا على النتيجة التي نرسي الي بلوغها . وعلمنا بحرص على تحقيق
 ذلك .

فعلينا ان نواجه حقيقة مشاركة كل قائم بالأداء بالضرورة للمؤلف .
 وان نصل على كتب ما تضمنه هذه الحقيقة . فمن الواجب ان يكون
 لدينا مؤلفون يرجعون بالسماح باستتارة القارئ بتجاه اصحابهم ، أي
 ينبغي توفير مؤلفين على استعداد لاعادة كتابة رواياتهم او مدوناتهم
 الموسيقية على المسرح او في جاعة الفرف انما سير التجارب . فمن واجبهم
 الحرص على مرونه بخصوص اثناء قيام المخرج والمؤلف بتوسيع عملهم
 انفس بواسطة الأداء . نعم من الواجب ان يكون لدينا مؤلفون يحسنون
 معرفة مهمة الاداء بحيث يصبح النص الذي يمدون اليه في النهاية
 واضحا في غير حاجة الى أية ارمازات مسرحية او علامات مسرحية . ومن
 الواجب ان يكون لدينا قلائد بالأداء (ويقصد بذلك المخرجين ورواد
 الاوركسترا) ، وكذلك من هم اقل من ذلك منية من جيلين وعلاوة ،
 يمتون عناية دالة على التقنية والعلم بمشكلات التأليف . هذا يجعلهم
 قادرين بنق المؤلف حتى يصبح الاستماع الى اولهم باعديهم شركاء
 في العمل الفني . ومن غير المستبعد ان تكون لفصل وسهولة لتجديد حاجتنا

(١) لو قيل ان هذه الارشادات المسرحية لم يقدحها المسرح . بل تسد بها الفجوة .
 فليس مبررا على الاعتراف بانهم على مثل هذه القول اعتمادا على نفس منطقته من صلة المؤلف
 بمصدره . فالحديث على القائل ان هناك نوعا من جبهة الفكر هو اعتقاد في جملة
 المؤلفين - واصلهم ان الذين فيها يجد ان عياد الواسع ليس القبول من الواسع السابق .

التي هي بوطيد علاقة دائمة الى حد ما بين مؤلفين معينين ومجموعات معينة من القارئ بالأداء . وهي للشرح توجد بالفصل ملاحظات قليلة من هذا النوع - وهي تبين بان التزاما مستحق في المستقبل أعمالا أفضل - من ناحية المؤلفين والقائمين بالأداء - من الأعمال التي تحققت فيها معنى في العهد البائد (الذي لم ينته بعد لسوء الحظ) عندما كان المؤلفون يملكون على بضاعتهم ويشقون بين رؤساء الفرق المسرحية ، وينتهي الأمر بإداء المسرحية بواسطة رشوة ، هي دفع ثمن موري للمسرحية . على أن الدراما أو الموسيقي التي يستمر عنها هذه المناقشة ينبغي أن تكون نوعا جديدا من الفن على نحو ما . ولهذا السبب يجب توفر جمهور طوب على تقل هذا النوع الجديد ، وعلى المطالبة به - وهو جمهور لا يطالب بالانقياد المصقولة الجاهزة التي يروده بها المسرح أو الأوركسترا في مسودته الأولية ، انه جمهور قادر على تقدير الخصائص الأكثر حيوية وحساسية في تلك الفرقة التمثيلية أو الأوركسترا ، التي ششارك في تأليفها ، بالأضاعة الى الامتناع بها - ومن هذا الأداء لن يكون مساويا من ناحية الترفيع للروايات الموضحة التي تقدم في (وست انه) لي الذي الخالق في لندن ، أو في المخطات السفرية المتنوعة التي تلام عقب الغذاء للترفيه عن جمهور الاقبياء المصاب بالنعمة - ان الجمهور الذي سيستجوبه هذا النوع لن يكون جمهورا من الباحثين عن التسلية ، بل من الباحثين عن الفن .

وبهذا أنتقل الى الخطوة الثالثة التي تتطلب ضرورة الاصلاح . وهي خاصة بالصلة بين الفنان - أو بالأحرى الوحدة التي يشترك فيها كل من الفنان والقائمين بالأداء - والجمهور . ولتبنا لولا الكلام عن الفنون التي ستمه على الأداء - ان المطلوب هنا هو ان يشعر الجمهور (ولا أقصد للجمهور وحده - بل أن يصبح بالعمل وبصورة فعالة) بدوره الذي يمارك به في عملية الخلق الفني . وهي اجعلنا . في الوقت الحالي ، اعترف من حيث المبدأ بهذه الحقيقة مستر روبرت دون وملاؤه أعضاء Groupe Theatre (جمعية المسرح) . ولكن الاعتراف من حيث المبدأ وحده لا يكفي . إذ أن تحقيق هذا المبدأ تفصيليا من الأمور الصعبة - والمبتدئين دون يؤكد لجمهور مسرحه بأنهم شركاء وليسوا مجرد مشاهدين ، ويطلبهم بأن يتصرفوا وفقا لذلك - ولكن جمهوره يشعر بالجمعة ، ولا يبدى ما الذي يتوقع أن يقوم به . ان المطلوب هو خلق جماعات صغيرة ثابتة الى حد ما من جمهور المشاهدين ، لا تمثل بيتها وبيع الجماعات التي تجرسي على مشاهدة المسارح التي تعرض كل ليلة رواية جديدة ، أو التي تشتوي تذاكر تمكها من مشاهدة مجموعة من المخطات الموسيقية

(إلا أن الحرص على تناول الطعام في مطعم معين شيء ، والاعتناء في عملية طهي الطعام شيء آخر) - لأن حالتها ستكون أقرب إلى حالة أعضاء ناد للمرح أو الموسيقى ، حيث لا يحرم الجمهور على مشاهدة التجارب وحدها ، بل يحرم أيضا على صداقة المؤلفين والمغنيين بالأداء ، وعلى الاطلاع على غايات الجماعية التي ينسب إليها وعلى مشاريعها - ويشعر كل فرد من أفراد هذه الجماعات بمسئوليته - كل تبعا لدرجة - عن نجاحها أو إخفاقها - وما من شك في أن تحقيق ذلك رغبى يتحرر جميع الأطراف المعنية من فكرة أن الفن نوع من التسلية ، والنظر إليه باعتباره صلا جيدا ، أي فنا حقا .

وفي حالة الفنون التي تعتمد على النشر (وعلى الأخص التصوير والأدب باستثناء الدراما) المبدأ واحد ، وإن كان الموقف أشد صرامة . فإن الطريقة الموهوبة المبهمة في نشر الكتب وعرض لوحات التصوير اعتمادا على دور النشر والمعارض العلنية ، قد سحقت عن ظهور جمهور من المحتالين والنفكرات الذين لا يسكن الاستفادة من جهودهم في المشاركة - وباستطاعة المصور أو الكاتب يحق أن يبلور من هذه المادة الإنسانية الهولوية جمهورا لأعماله . إلا أن هذا لن يتحقق إلا بعد أن يكون قد وفق في عمله - ومعنى هذا هو عدم حصوله على مساعدة هذا الجمهور في الوقت الذي يكون فيه في أشد حاجة إلى هذه المساعدة ، أي عندما لا تكون قدراته الفنية قد تصلحت منه - والكاتب المتخصص في موضوعات علمية اسمه حالا من ذلك - إذ لديه من البداية جمهور من زملائه المتخصصين الذين يخالطهم ويتعاونون معه - ويصله صداقهم - ولن يفرك إلا من قام بالكتابة على هذا الوجه لجمهور مصور متخصص أثر هذا الصلبي على أعماله ، ومنى الثقة التي تولدته عندما يعرف نظرة جمهوره إليه والأمال التي يرغب أن يحققها له . أما الكتاب غير المتخصص ومصور اللوحات فقد بلغوا هذه الأيام حالة لم يجد فيها لجمهورهم أي نفع لهم - والشرور المترتبة على ذلك واضحة - إذ انسلق هؤلاء الناس إلى اختيار أحد طريقتين : إما الاتجاه نحو التجارة - أو السلوك العقيم - وهناك تقاد ومقربون ، كما توجد مجلات أدبية وغنية ، ولكن يتحتم على كل هؤلاء ، العمل على تخفيف وطأة هذه الشرور ، والتفريق بين الكتاب أو المصورين ، وبين نوع الجمهور الذين هم في حاجة ماسة إليه - ولكن من الناحية العملية ، ندر أن أدرك هؤلاء الناس أن هذه هي مهمتهم أو أنها من الواجب أن تكون مهمتهم - وهم إما لا يعملون شيئا على الإطلاق ، أو يتسببون في أحداث ضرر أكثر من النفع - ولقد شغلت هذه الحقائق ، ولم يجد

الناشرون يبالغون بالانتقادات التي توجه لكتبهم ، كما انتهوا الى الرأي
يسلم نأثير مثل هذه الانتقادات على بيع كتبهم -

وما لم تتغير هذه الحالة ، فمن غير المستبعد ان تحتسب من الزجود ،
باعتبارها صورا من صور الفن ، فنون مثل التصوير وكل أنواع الأدب
باستثناء الدراما - وسوف تتورع تركتها من ناحية ، على أنواع مختلفة
من التسمية والاعلان والتربية والدعاية - ومن ناحية ثانية مستوزع على
صور أخرى من الفن كالدراما وفن السمارة - وهذا الفن اللذان يلتقي
فيهما الفنان لقاء مباشرا بجمهوره - ولا جمال في أن هذا قد بدأ يحدث
بالفعل - القصة التي كانت يوما من الأيام صورة أدبية صلبة قد كادت
تختفي ، ولم يعد لها وجود الا أداة للتربية عن أنصاف المتقنين - واللوحات
الزججية ما زالت ترمس ، الا أن أمرها قد أصبح مقصورا على أغراض
العرض - فهي لم تعد تباع - والذين يتذكرون القصور من الداخل من
تسميات القرن التاسع عشر بجدرانها المكتظة باللوحات الملونة سيذكرون
أن المصورين هذه الأيام يعملون على ترويض سوق لم يعد له وجود - ولم
يعد من المتوقع استمرارهم في القيام بذلك زمنا طويلا -

وحققت اقتاذ هذين الفنين من المحنة التي تهدد باقراضهما
باعتبارهما فنين على إعادة الصلة بينهما وبين جمهورهما - والصلة المطلوبة
هي صلة مشاركة يشارك الخنوق فيها بحق في فعل الخلق - من هذا
يتضح أن هذا الانتقاد لن يتحقق حدوث تحسن في حركة البيع (١) -
لأن هذا يعني اكتمال الأعمال الفنية بالفعل قبل عرضها على الجمهور ،
وإن دوره مقصور على فهمها -

وفي حالة الأدب - الوسيلة الوحيدة التي اعتقد أنها ستساعد على
تحقيق مثل هذه الصلة هي تآزل المؤلفين عن فكرة - الأدب البحت -
أو الأدب الذي يعتمد في تأثيره للاهتمام على خصائصه التقنية مصعب ،
بغير اعتماد على موضوعه - فمثل هؤلاء المؤلفين الكتابة في الموضوعات التي
يرغب الناس قراءتها - وهذا الكلام لا يعني الإبعاد عن الفن الحق

(١) ومع كل هذا يستطيع الناشر البارع المساعدة في تحسين الصلة التي تسعى
لتحقيقها - وذلك إذا لم يقتصر دوره على نشر ما يلقاه المؤلفون ، ولهم ودلا من ذلك
جمهورهم الواسع الكتب المطلوبة - ويقوم الناشر الناشرين والفنل بجذب كثير من ذلك -
ويحضر بالقيمة الكبيرة التي تتحقق من وراء ذلك ، الكتاب الذين لم يصلوا بغيره هدي
يحول دون تعاونهم معهم -

والإتجاه الى التسلية أو السحر ، لأن الموضوعات التي حالت بحاطري ليست الموضوعات المختارة بسبب قوتها على إثارة الانتظام سواء انطلق هذا الإفعال في القراءة ذاتها ، أو اطلق في مهام الحياة الواقعية .
لأنها موضوعات يتفصل بها الناس بالفعل ، وأن كانت انفعالاتهم غامضة ومضطربة ، وهم عندما يريدون القراءة في هذه الموضوعات ، يسمعون لرفع هذه الانفعالات الى مرتبة الوعي حتى يصبحوا خياليا على داية بها .

لهذا السبب (ولديه كذلك ترجع التفرقة بين مثل هذا الأدب وبين ادب الترفيه والادب السحري) لا تهم المسألة خاصة ، بل هي بالأحرى خاصة بالسماح للموضوع باختياره ، واتخذ بذلك أنها مشكلة خاصة بمشاركة اللغائية في الإحتياجات التي يشير بها المتطلعون به في موضوع معين ، والسماح لهذا الإصنام بتحديد ما يكتب - وهو إذا فعل ذلك سيكون قد قبل مشاركة جمهوره من بداية عمله - وهكذا ، بلا غش من أن يصبح هذا الجمهور بعد السماح له بالمشاركة على هذا الوجه متوقفا له . وقد يزعم بعض الكتاب أن هذا الإتجاه قد يؤدي الى الخط من مستواهم الفني . ولكن مثل هذا الرأي يرجع الا الى اضطراب معاييرهم الفنية بسبب مودتها في نظرية استاطيقية راسخة . فالتقن ليس تأملا ، إنه شيء فعال . ولو كان الفن تأملا لأمكن صلاسته بواسطة أي فنان قد اقتصر على مشاهدة العالم المحيط به وتصوير ما يراه ، أو وصفه . ولكن الفن - باعتباره تسيرا عن الإفعال - موجه الى جمهور - يتطلب من الفنان مشاركة في انفعالات جمهوره . ومن ثم في الإفعال التي ترتبط بهذه الانفعالات - ولقد بدأ الكتاب هذه الأيام يدركون تفرق كتابة أي أدب عام اذا لم يتوفر له موضوع عام (١) . ويعتمد على هذا الإدراك الأمل في ظهور أدب خصب لم يكتب به . ولو توفر موضوع للعمل الفني ، أمكن مشاركة الجمهور في اختياره عمل للكاتب .

وفي حالة التصوير ، يستطيع اتباع الطريق نفسه - وإن كان الأمل في الاستفادة من ذلك تشبها بالتجارب - وأنا أكتب أساسا للقراء المتعبرين ، كما أكتب عن الأحوال في أنجلترا - ومن المعروف أن التصوير

(١) انظر : Louis MacNeice (نوس ماكيس) في كتاب Subject Matter in Modern Poetry (الموضوع في الشعر الحديث) ظهرت في : Essays Studies (مقالات ودراسات) لأعضاء الجمعية البروتستانتية - الجزء الثاني والاعشرون (١٩٣٧) الصفحات ١١٦ - ١٤٨ -

الانجليزى من الناحية التقليدية لا يخصص . كما هذا الحال فى الأدب
 الانجليزى ، يتخيرون ولائهم وتؤتى مثلها بتيمة الكبرياء - معن التصوير ،
 لا يصح القول باننا قد اتينا من التمرز من الترفه - بحالة - بين
 الاتجاهات الشاذة . والمزعلات التى اتسم بها الفن عند تنهوه من جراح
 بنوعه الى المزة الفردية فى القرن التاسع عشر . وانما لا ارى حاليا فى
 التصوير الانجليزى انطلاعا يمحى الى الاستفاضة من مشاركة الجمهور ،
 كما هو الحال فى الاتجاه القى لزام سائلا فى الأدب الانجليزى ، وذلك
 بتصوير الموضوعات التى يوحى الشعب البريطانى - او جانب كبير او هام
 منه - ان يراها بصورة -

و

ويرغم كل ذلك . فقد تقدم التصوير فى إنجلترا تقدما كبيرا فى
 السنوات الأخيرة . ويشهد المرضى الذى اقامته الاكاديمية الملكية سنة
 ١٩٢٧ بوجود قدر لا بأس به من المواهب لدى عدد كبير من العارضين .
 وهو أمر لم يكن متوقعا منذ عشر سنين . فالتصوير فى بريطانيا يصادف
 بشير حدال تطورا خديرا بالقانونه بما حدث فى الأدب الانجليزى .
 فكلأهمنا قد توقف عن الاعتماد على قيمه التى كانت تنبج الى الترفه عن
 جمهور من الأترياء الناقصى الثقافة . وهما لم يستعصما عن هذه الغاية
 قيميا تستهدف الترفه عن جمهور من الكادحين او المرتزقة الذين يستمعون
 على الاعانة . كما انهما لم يستعصما عنها قيميا منحرة ، بل كانت هذه
 القيم قبيلا تمتد على قدرات فنية حقة . ولكن المسألة الجديدة بالحج
 هى : هل يتجه هذا المثل النابع من القدوة النفسية الأسيلة اتجاها رجحنا الى
 طريق مسعود . كما كان الحال فى مزة القرن التاسع عشر الفردية عندما
 كان الفنان لا يخي غير التعبير عن ذاته . لم ان هذا الاتجاه مباتر
 الى الأمام فى اتجاه جديد يظهر تحرد الفنان من ادعائاته الفردية واشتلاعه
 بدور لسان حال جمهور .

وفى الأدب . لقد حدد من يهنا امرهم موقفهم وحالفهم التوليق .
 ويرجع الفضل فى ذلك أساسا لشاعر عظيم واحد ، ضرب المثل عندما
 اختار موضوعا يعم كل الناس ، وهو تدهور حضارتنا ، ولقدمة نرى مجموعة
 من القصائد . وباستثناء اشبه ثقافة قليلة ، يمكن القول بان عسرة
 البوت لم ينشر اطلاقا أى شئ من الأدب البحت . ونحن اذا رجعنا الى
 الوراء فسبرى الى شعراء الميكرو برمتة يصعد خلاصات ودراسات

تصديده Wagon Land (١) (الأرض الخراب) • وبذلك هذه التراسات
يسخرية دقيقة في كتابه Profrook الذي ادعى فيه أنه شاعر صغير
ينظر الى مشاعر الآخرين نظرة متحررة من الأوهام • وازدادت هذه
السخرية شدة وعمقا بعد ذلك في Gerontia حتى بلغت حد الوحشية في
ديوان Sweeney • فهو شيئا فشيئا قد اتى نفسه (وهي نفس بنت
لأية نظرة سطحية كأنها تدل على التعالي • أو كأنها دالة على ظهور هنري
جيمس آخر يتصف بالمذبذبة والاستغراق في الأدب • كما وصفه أحد
الذين كان من واجهم أن يعرفوا معرفة أفضل حالة من يتعصف بالتعصب
بروح الجماعة) يقترب في صرخته من نواح هستوفيليس في رواية
(الدكتور فاوست) لما رلو عندما قال : • لم هذا الجحيم •

وتدور حضارتنا • لم يصور في « الأرض الخراب » على أنه مسألة
ترجع الى العنف أو الى أية خطيته • فهي لم تعرض في صورة اضطهاد
للتعدين أو ازدهار لأحوال الأشرار • مثل شجرة غار مورقة • كما أنها
لم تعرض كذلك على أنها انتصار الرذائل الوضيعة كالبيخل والشهوة •
فقد نس البحار الغنيقي المكسب والخسارة • ولم يكن اغتصاب الملك
الهجى لفيوليل شيئا جيا • بل هذا جامدا كتمثال منحوت أو جنود
دايلة • أو مجرد أشياء للذكرى تقارن بمحاضر لا شيء فيه سوى قمامة من
الأشجار وأشجار هيتة وصخور جامدة • ويكشف أمر هذا المحاضر عندما
تردح ازهار البنفسج في شهر أبريل وسط الأراضي الميتة • ومع هذا
يظل قلب الانسان الميت • كما هو بغير أن نسب الحياة فيه • ولا وجود
حيا لأي تعبير عن انفعالات شخصية • فالصورة كما رسمت ليست صورة
أي فرد • أو ظل فرد • مهما حدث من طاعة عند الكلام عن تاريخه المزيف
في الصباح أو عند ظهور شمس المساء • أنها صورة عالم كامل من الناس
بنوا كأنهم أشباح • وهم يتفلقون على كوبري لندن في ضباب الشتاء •
في ذلك المشهد الذي يستوعب كل أولئك الذين يموتهم الله وأعداؤه على
حد سواء • لأنهم لم يعرفوا على الإطلاق الحياة •

(١) لقد أعلنت في الامتحان عبارة why then be fit you في نهاية
(الأرض الخراب) فقرة من فترات The Spanish Tragedy (لامية الأسبانية)
عندما حضر فيروبيوس الرواية التي قام بكتابتها (في طليقة حيث كنت أدرس)
In Toledo there I studied - ذكرت في هذا الفصل البتر الذي أتجه في فقرة
الغروب بعد ملأنا للتعبئة العاصفة • (الفصل الرابع - المشهد الأول) •

ثم تنساب دقائق الصورة • فيظهر أولا الأغنية • وهم يستمعون
برفقة عشيقات تافهات • وهم مصلطون بكل أدوات الترف والفنم • ولكن
ملوهم وقانون خاوية • إذ لا يوجد فيها حتى الشهوة • فليس عندهم
غير القلق • وسخط تولد عن الضجر • ثم يرمس بعد ذلك الحانة في
الليل • ويظهر الفراء في فراغ قلوبهم الذي لا يختلف كثيرا عن فراغ
قلوب أصحابهم من الأغنية • وتظهر تفاعلتهم عند تبادل السباب وعد
اشتباكتهم بلا جدوى قضاء وقت همتح • يظهر عقم ما يصبون إليه • وصالة
شأنه • وشبابهم العقيم • ثم يسمع صوت منكر مروع يهدي مصلدا
• اسرعوا من فضلكم • لقد حان الوقت • • لقد حان الوقت لكي تنتهي
كل هذه الأشياء • إنه الزمان النسيه بجواد جنح • قلقلير لطيف • وفيه
حلو • وأسمعت مساء يا أوفيليا الحقاء • ان النهر في انتظارها • ثم
يظهر بعد ذلك النهر ذاته بذكرياته • وما حدث فيه من منازلات تافهة في
الصيف واغواء لا خير فيه • خال من كل انفعال • والماسق الذي تدعو
تفاهاته الى عدم المبالاة به والمضوقة التي شبت وترعرعت على علم توقع
أي شيء • ثم يعرض ذكريات متباينة فيها مظاهر الابهة التي حلقها
سير كريستوفر رين (*) • ومواكب الزبائث • والقديس أغسطس الذي
كانت الشهوة في طوره شيئا حقيقيا يستحق القتال •

وقف عند هذا الحد من التفاصيل • فالقصيدة تصور عالما جف
فيه سيل الانفعالات المتسابة • التي لديها وجهها القدرة على انصاف
التماط الانساني برمتة • فالأهواء التي انطلقت بقوة عطية فيما مضى
(حدث بالقضاء على الحكمة وسحق فردية الانسان • واغراق قواربه
الصغيرة) قد انكشفت وأصبحت لا شيء • فلم يعد هناك من يعطي •
ولم يعد هناك من يخاطر بنفسه بإظهار أي تعاطف على الآخرين • ولم يبق
عد أي أحد شيء يحرم عليه • نحن مسجونون داخل قومنا • والتي
عدنا بفعل أنانيتنا وقتورها • ولم يبق لنا أي انفعال سوى الخوف •
الخوف من الانفصال نفسه • والخوف من الموت بالفروق فيه • إنه الخوف
الذي سيودع في حفنة من تراب •

ولا يصح على الإطلاق القول بأن هذه القصيدة فن ترفهية • كما
لا يصح اعتبارها فنا سحرية • ويشعر بخيبة أمل القارئ الذي يتوقع
أن يصادف فيها سحرية أو وصفا مصليا للذات • كما يشعر المشهور

(*) مؤلف معماري انجليزي (١٦٣٢ - ١٧٢٢) ومن أهم أعماله كنيسة القديس

بولس في لندن •

نفسه الكارمي الذي يتوقع تضمينا أية دعوة ، لو استحالنا على اتباع
 فعل ما . ان كلا الطرفين سيخسران بالكدر لأنها لا تحتوى على أي إلهام
 أو إلهام بأي علاج . وحواة الأديب الذين ضلوا في ظل الفكرة التي تعتبر
 الشعر وسيلة دمنة لترفيه سيحكمون على هذه القصيدة بأنها تهجم .
 وسيحكم عليها حكما أسوأ من ذلك عندها الكيلنجيين الجدد الذين يرون
 قيام الشعر بالدعوى للفنائل السياسية . فهي قد وصفت اثنا . غير
 القاء لمة على أمة أو على أي شيء . فهو اثم لا يبالغ به عدم الراساليين
 وبالقصا على أي نظام اجتماعي ، انه مرض قد ازدرد الحضارة ،
 وأصبح الصلاح عن طريق السياسة لا ينفع . مثل علاج السرطان
 بالكدمات .

والقراء الذين لا يرغبون ترفيها ولا سحرا ، بل يرغبون شعرا ،
 والذين يودون معرفة ما ينبغي أن يكون عليه الشعر ، لو أريد ألا يكون
 ترفيها أو سحرا ، سيحترون على ضالتهم The Waste Land (الأرض
 الحراب) . ولعلنا إذا ما تأملناه نستطيع الاحتذاء إلى خاصة أخرى من
 الخصائص التي ينبغي أن يتصف بها الفن لو أريد إبتعاده عن كل من
 القيم الرفيعة والسحرية ، وقيامه بالتزاع الموضوع من متفوقيه أنفسهم .
 دلفي ينبغي أن يكون تمثلا . فمن واحد الفنان أن تمثلا ، لا بمعنى
 قيامه بالكشف عن الغيب ، بل بمعنى قيامه بإبلاغ المتفوقين أسرار
 قلوبهم . بغير مراعاة لشعورهم بالكدر . مهمته بوصفه فنانا أن يبعث وأن
 يعرف . ولكن ما يوضح عنه ليس أسرار الفنان الخاصة ، كما تنقصا
 إلى الفن نظريات الفن ذات النزعة الفردية . فباعباره لسان حال جماعة
 من الناس . الأسرار التي يجب أن يوضح عنها هي أسرار هذه الجماعة .
 والصيب الذي جعلها قرح حاحة إليه هو عدم إدراكها إدراكا كاملا مكتونات
 صدرها . وهي عندما تحقق في هذه للفرمة تتدفع نفسها في الموضوع
 الألف الذي يعني الجهل به التهلكة . والشاعر بوصفه نبيا لم يذكر
 أي علاج للشرور التي ترتب على هذا الجهل . وإن كان فنه ذكر هذا
 الدواء بالقيل . فالصلاح هو القصيدة ذاتها . والتي هو الدواء التي تقدمه
 أية جماعة من الناس لأشجع مرض يفسد الروح . أي فساد الوعي .

روبن جورج كولنجوود (١٨٨٩ - ١٩٤٣)

- فيلسوف إنجليزي عرف باهتماماته الواسعة بالتاريخ والآثار والفن والدين .
- تخرج في حاسة أكسفورد ، وقام بتدريس الفلسفة والتاريخ الروماني فيها ابتداء من سنة ١٩٢١ -
- شغل كرسي الميتافيزيقا في حاسة أكسفورد سنة ١٩٣٥ -
- أهم مؤلفاته هي :

(الدين والفلسفة - ١٩١٦)	Religion & Philosophy
(مرآة العقل - ١٩٢٤)	Speculum Mentis
(مقال في المنهج الفلسفي - ١٩٣٢)	Essay on Philosophical Method
(مبادئ الفن - ١٩٣٧)	Principles of Art
بريطانيا في عهد الرومان	Roman Britain & British
بالاستشارة مع ميرز	
(ترجمة ذاتية - ١٩٣٦)	Autobiography
(مقالة في الميتافيزيقا - ١٩٤٠)	Essay on Metaphysics
(اللوياتان الجديد - ١٩٤٢)	The New Leviathan
(فكرة الطبيعة - نشر بعد وفاته سنة ١٩٤٤)	The Idea of Nature
(فكرة التاريخ - نشر بعد وفاته سنة ١٩٤٦ ، وقام بإعداده وترتيبه توكس)	The Idea of History

- توفي في يناير سنة ١٩٤٣ وهو في الثالثة والخمسين من عمره .

قائمة في سنة ١٩٥٤

جوزيف المونس
سبع حروف لثقة في العصور
الرومان

١. أباؤنا القدماء
مهاجرة الرومان لثقة
للأوربية كزاد مصر

٢. حروف مخطوط
كيفية كتابة ١٩٥٤ روما في
لثقة

٣. بيند البير
الأسقف

٤. جيرالد وليم
في القويديا الأوربية لثقة
في الفن الناطقي

٥. ريسين غرمو
أدب القويديا في القاهرة
البلطية وبعها

٦. محمد جمال
مهاجرة علم الأديب في علم
مطلي

٧. إريك ليل
لثقة الأوربية لثقة ٤

٨. هيريك ليل
لثقة الناطقي لثقة في
لثقة العرب

٩. ميس ليل لثقة
لثقة الأوربية والأوربية لثقة

١٠. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

١١. جوزيف كزاد
مهاجرة من الأدب لثقة

١٢. جوزيف كزاد
لثقة في كزاد لثقة
لثقة

١٣. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة
لثقة

١٤. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

١٥. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

١٦. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة
لثقة

١٧. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة
لثقة

١٨. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

١٩. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٢٠. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٢١. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٢٢. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٢٣. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٢٤. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٢٥. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٢٦. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٢٧. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٢٨. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٢٩. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٣٠. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٣١. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٣٢. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٣٣. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٣٤. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٣٥. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٣٦. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٣٧. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٣٨. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٣٩. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٤٠. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٤١. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٤٢. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٤٣. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٤٤. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٤٥. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٤٦. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٤٧. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٤٨. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٤٩. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٥٠. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٥١. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٥٢. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٥٣. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٥٤. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٥٥. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٥٦. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٥٧. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٥٨. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٥٩. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٦٠. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٦١. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٦٢. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٦٣. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

٦٤. حليل ليل
لثقة الناطقي لثقة

جابريل باقر
كردكي حكيمه الزمان في عصر
الصفحه

الغرض دي كويست وبحثت كويست
اعظم الفلسفه الفلسفيه
(تكميله)

مؤلفات 1894

تكملة التاريخ الفلسفه
وحيثما كان في
الزمن واليه (من جزء من
الجزء من لافانج وحيث
مؤلفات فلسفي)

مختصر ابراهيم الزمان
لوحظه تفصيل الكون

دكتور دكتور
الفلسفه الاجتماعيه واللاهوتيه
الاجتماعيه

جوزيف ماسون
مبحث مؤرخين في التاريخ
الاجتماعي

ص ٢٠٠
الفلسفه الاجتماعيه

د. جاسم محمد علي
مؤلفات الفلسفه في عصر
الاجتماعيه

يونان. ميسون. دكتور
فلسفه
النظم والفلسفه والفلسفه

د. امير عبد الله
الفلسفه الاجتماعيه والفلسفه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

لورانس س. شين
تفسير الفيلسوف

جون اوس. دكتور
الفلسفه والفلسفه الاجتماعيه
في الفيلسوف الاجتماعيه في عصر
محمد علي

الآن كسپار
الفلسفه الاجتماعيه

ساس. عبد الله
الفلسفه الاجتماعيه في عصر
بين الفيلسوف والفلسفه

د. عبد الله. دكتور
الفلسفه الاجتماعيه

سليمان محمد البصري
فيما في الفيلسوف
والفلسفه (في الفيلسوف الاجتماعيه)
٢٠٠

دكتور دكتور
كويست والجزء الثاني في
الفلسفه

دكتور كاس. ماسون
مؤلفات الفيلسوف - دكتور علي
مؤلفات الفيلسوف

مؤلفات الفيلسوف
مؤلفات الفيلسوف
د. محمود سريه

الفلسفه الاجتماعيه في مؤلفات الفيلسوف

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف في الفيلسوف
الفيلسوف

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

لورانس س. شين
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

ص ٢٠٠
الفلسفه الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

د. صلاح رشاد
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه
الفيلسوف الاجتماعيه

د. كاس. ماسون
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

د. كاس. ماسون
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه
الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

دكتور دكتور
مؤلفات الفيلسوف الاجتماعيه

موريس بين تارنر
صناع فستق

زيجرمان ديم
مطابخات فيج الكونج

جوتنلن ويلن سبيت
المسلة الجميلية الأولى وكرة
السويج الجميلية

تافيد ج دكر
الكافس الفضية الفضة
مصر ٢

ريتاورد شلت
روك الفضة السبك

موزيج وريمانج
ميتك الفضة الفضة

كباچ يوسف المير
مخالت فريجة

ميريت ديم
الفضة والفضة الفضة

برنانه واسل
الفضة والفرد

بوتر جوتلر
الفضة الفضية

امور سوي
الفضة الفضية الفضة

جوتلر ديم
مصر الفضة الفضة

سيف وريمانج
فريج من شفي جوتلر في

موريس جوتلر
مصر الفضة الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

مير ديم
مصر الفضة الفضة

[illegible]

مجلس
مجلس

مجلس
مجلس

مجلس
مجلس

مجلس
مجلس

مجلس
مجلس

مجلس
مجلس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٦٩٧/١٩٩٨

X — 0550 — 01 — 977 — ISBN

تهدف الهيئة المصرية العامة للكتاب من مشروع الألف كتاب الثاني إلى مواصلة مسيرة المشروع الأول بتكوين مكتبة متكاملة للقارئ العربي في شتى جوانب المعرفة عن طريق الترجمة والتأليف، فضلاً عن إعادة طبع الأعمال الفكرية والطبية والأدبية الهامة التي أسهمت في تكوين الثقافة المصرية والعربية قسماً العصر الحديث.

وفي هذا الإطار يبذل المشروع اهتماماً كبيراً بالفنون التشكيلية والموسيقى. وقد أصدر ١٠ كتب حتى الآن في هذا الموضوع، من بينها:

عزيز الشومان: الموسيقى تعبير نفسي

هيربرت ريد: التربية عن طريق الفن

ألونيه جريتر: موسمارت

جيمس جينس: العلم والموسيقى

(انظر القائمة المفصلة داخل الكتاب)

وهذا الكتاب يحاول الإجابة عن سؤال هام وصعب في آن واحد هو: ما هو الفن؟ وكيف نميز بينه وبين الصلعة الممتعة؟ وينقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام، أولها عن الفن ودأ ليس بالفن، وثانيته أن يوضح القوارق بين الفن الحق الذي يعنى به علم الجمال والأشياء الأخرى المختلفة عنه، والثاني عن نظرية الكمال. وقد خصصه المؤلف لمناقشة فلسفية للمصطلحات المستخدمة لتوضيح ماهية الفن. وفي القسم الثالث، يعالج قضية ما إذا كانت فلسفة الفن مجرد رياضة ذهنية أو أن لها نتائج عملية تؤثر على الطريقة التي ينبغي أن يمارس الفن بها.